VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

TEORÍA DE LA LITERATURA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
Valentín García Yebra

GREDOS
BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

V. M. DE AGUIAR E SILVA

TEORÍA DE LA LITERATURA

La *Teoría de la literatura,* de Aguiar e Silva, se ha convertido en un texto indispensable para los estudiosos hispánicos. No es un texto meramente escolar. Es más bien un tratado sintético, concebido con gran capacidad constructiva y organizadora, donde se refleja vivamente el saber sobre las cuestiones esenciales que afectan a la literatura. Y los temas aparecen dispuestos de tal suerte que, sin perder fluidez, acaban reunidos y trabados de manera ejemplar.

¿Cuáles son estos temas? Muy resumidamente: naturaleza y función de la literatura; creación poética; géneros fundamentales; grandes períodos; historia y crítica literarias. Incluso en enumeración tan seca se observa un enfoque dirigido a todos los ángulos de la literatura, desde la obra al autor y al lector. Basta recorrer un capítulo para sentir lo moderno y hasta renovador de las concepciones aquí expuestas. Aguiar e Silva establece vitales conexiones entre lo literario y lo lingüístico (aparte de lo filológico) y examina con agudeza las doctrinas que caracterizan el estructuralismo, el formalismo ruso, la estilística, el *new criticism,* la *nouvelle critique,* etc. Toda teoría importante es tratada con desusada extensión, y lo mismo ocurre con las figuras de los

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

mayores críticos, sin que escaseen las citas textuales ni la oportuna bibliografía. Por otro lado, los problemas más debatidos —por ejemplo, el barroco, la novela actual, el arte comprometido— nunca resultan solventados dogmáticamente, sino planteados en su proceso histórico, esclarecidos y argumentados persuasivamente.

Al subir por estos repechos —problema a problema—, uno diría que se siente alegre ante el aire de limpia objetividad que respira. Aguiar e Silva, huyendo de fáciles extremismos, ha querido salvar lo valioso allí donde se encuentre, siempre en busca de la plena comprensión del apasionante fenómeno literario. Para él, lo fundamental es la obra misma, con su mensaje verbal, su mundo imaginario propio, sus valores estéticos. Pero no por eso renuncia a los métodos histórico-literarios, ni a la indagación psicológica del autor, ni a los mezclados factores sociológicos. Todo vale, bien matizado, para la justa inteligencia. En su libro conviven y se complementan la visión sincrónica y la visión diacrónica. Ni la teoría puede estar desligada de los productos concretos, ni éstos pueden estarlo de su génesis histórica. Con todo ello sale ganando el conocimiento de la palabra literaria, abierta aquí al lector en su múltiple riqueza significativa.

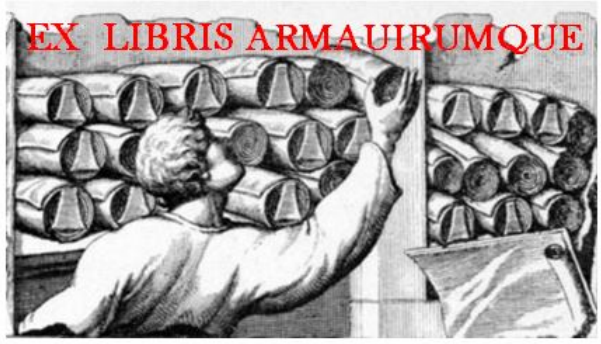
La ilustración de la cubierta es obra de Manuel Janeiro a partir de un poema de José Ángel Valente.

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

TEORÍA DE LA LITERATURA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
VALENTÍN GARCÍA YEBRA

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



GREDOS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
FUNDADA POR
DÁMASO ALONSO
I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 13

© VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, 1972
© EDITORIAL GREDOS, S. A., Sánchez Pacheco, 85, Madrid

PRIMERA EDICIÓN, 1972
10.ª REIMPRESIÓN

Título original:
Teoria da literatura

Diseño gráfico e ilustración:
Manuel Janeiro

Depósito Legal: M. 29089-1999
ISBN 84-249-0045-6
Impreso en España. Printed in Spain
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Gracias a la generosa acogida dispensada a esta obra tanto en Portugal como en Brasil, se agotó rápidamente su primera edición. El escaso tiempo transcurrido entre la primera y la segunda edición no permitió llenar algunas lagunas que la obra presentaba en su origen. Además, en la Universidad portuguesa, el profesor tiene cada vez menos tiempo para la lectura y el estudio, pues los alumnos aumentan a ritmo galopante, y, con ellos, los exámenes escritos y orales se multiplican inexorablemente. Algunos capítulos fueron, no obstante, refundidos y acrecentados. He procurado, sobre todo, ampliar el análisis de los problemas de crítica literaria: he introducido algunas páginas sobre la sociología de la literatura, extendido la exposición sobre la estilística, ampliado y profundizado el estudio del estructuralismo.

De vez en cuando, algunas voces profetizan la desaparición del libro y de la literatura en futuros estadios de la civilización. Hace aún poco tiempo, ante un congreso del *Pen Club,* el sociólogo Marshall McLuhan no dudaba en declarar a los centenares de escritores que le escuchaban: "Sois los últimos supervivientes de una especie en vía de desaparición. Ya no sirve para nada escribir y publicar libros". En un mundo que, gracias al avance de la electrónica, de las telecomunicaciones, de la astronáutica, se ha transformado en un *happening* simultáneo, la imagen instituiría una nueva cosmovisión, reduciendo nuevamente a los hombres a una cohesión tribual semejante a la de los tiempos primitivos, pero dotada ahora de una dimensión planetaria. Indudablemente, el futuro será fértil en mutaciones y rupturas, y sin duda la imagen desempeñará un papel cada vez más importante en las sociedades venideras. No creemos, sin embargo, en la extinción

de la literatura: se modificará, solidaria con los tiempos que han de venir; cobrará nuevos impulsos y nuevas fuerzas, pero seguirá siendo una forma insustituible para que el hombre se conozca a sí mismo y conozca también su relación con el mundo. Proclamar la extinción inminente de la literatura equivale a postular una futura alteración radical del hombre: hasta tal punto la literatura se halla ligada a la palabra, y de tal modo la actividad lingüística especifica y modela al hombre.

La presente obra, modesta contribución al estudio del fenómeno literario, desearía alcanzar, antes que cualquier otra, esta meta: revelar a los jóvenes estudiantes, ya tan asaltados por la fascinación de la imagen, tanto a través del cine como de la televisión, que la literatura no es un juego, un pasatiempo, un producto anacrónico de una civilización exangüe, sino una actividad artística que, con multiformes modulaciones, ha expresado y sigue expresando de modo inconfundible la alegría y la angustia, las certezas y los enigmas del hombre. Así sucedió con Esquilo y con Ovidio, con Petrarca y con Shakespeare, con Racine y con Stendhal, con Eça y con James Joyce; y así sucede todavía con Sartre y con Beckett, con Jorge Amado y con Nelly Sachs, con Norman Mailer y con Scholojov, con Miguel Torga o con Herberto Hélder. Y así sucederá con los escritores de mañana. Sólo cambiará el tiempo y el modo.

Coimbra, junio de 1968.

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

Esta obra nació de los cursos sobre Teoría de la Literatura que, desde el año lectivo 1962-1963, vengo regentando en la Facultad de Letras de Coimbra. Iniciaba yo entonces, a poco de terminar mi licenciatura, la carrera de docente universitario, y con juvenil entusiasmo emprendí la tarea de establecer programas y rumbos de investigación, consagrando lo mejor de mi esfuerzo al estudio de esta disciplina tan fascinante y compleja. Ese juvenil entusiasmo explica también la presente aventura icárea: la presentación de esta *Teoría de la Literatura* a un público más amplio que el restringido auditorio escolar al que fue primero destinada.

Una obra como la que ahora publico, dado el tenor de las materias en ella tratadas, invita al lector, necesariamente, al diálogo crítico, al desacuerdo, a la restricción. Lo contrario sería muy extraño. Quiero subrayar, no obstante, que procuro ser objetivo y riguroso, evitando escrupulosamente distorsiones y estrecheces sectarias. Con intención he dado a la obra carácter descriptivo —y, para mí, la descripción implica obligatoriamente la diacronía—, a fin de presentar al lector algunos aspectos de la riquísima problemática del fenómeno literario, pero he huido de las actitudes dogmáticas y normativistas. Es obvio que la obra se apoya en determinadas concepciones del objeto literario, de los valores estéticos, del hombre, etc. Tales opciones son inevitables y necesarias, so pena de que el estudioso de la literatura se transforme en un anárquico y pasivo acumulador de informaciones. La objetividad no significa neutralismo absoluto ni eclecticismo acéfalo.

Tengo conciencia de las limitaciones de esta obra. Me refiero, especialmente, a la ausencia de un capítulo sobre las relaciones de la literatura con las demás artes, de un estudio acerca de la estructura de la tragedia y de la comedia, de capítulos dedicados al análisis de estilos y períodos literarios como el realismo y el simbolismo. Éstas y otras lagunas, pienso llenarlas en una posible segunda edición.

Dedico este libro al Prof. Dr. Alvaro Júlio da Costa Pimpão. Es el tributo de homenaje y gratitud de un discípulo a su maestro, que, después de haber regido durante cinco años la cátedra de Teoría de la Literatura, creada por la Reforma de las Facultades de Letras de 1957, tuvo bastante confianza en el recién licenciado que entonces era yo, para confiarme la dirección de esta disciplina. Y durante estos años de estudio y de trabajo se ha acrecentado mi deuda por su amistad y consejo, por el estímulo vivificante, por la palabra de prudencia o de reproche que obliga a pensar de nuevo los hechos y los problemas.

A mis colegas Dra. Ofélia Caldas Paiva Monteiro y Dr. Aníbal Pinto de Castro, que tuvieron la gentileza de ayudarme en la revisión de las pruebas de algunos capítulos y a quienes debo algunas observaciones muy útiles, les expreso profundo reconocimiento.

Coimbra, 2 de mayo de 1967.

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

I

EL CONCEPTO DE LITERATURA
LA TEORÍA DE LA LITERATURA

1. Como casi todos los vocablos que expresan la actividad intelectual y artística del hombre, la palabra "literatura" se presenta fuertemente afectada por el fenómeno de la polisemia, que hace muy difícil establecer y clarificar el concepto de literatura. Consideremos, en primer lugar, la etimología y la evolución semántica del vocablo "literatura", pues la historia de la palabra nos sitúa inmediatamente en la complejidad del problema.

El vocablo "literatura" es un derivado erudito del término latino *litteratura*, que, según Quintiliano [1], es calco del griego γραμματική. El derivado erudito de *litteratura* pasó a las principales lenguas europeas en formas muy afines (esp. *literatura*, fr. *littérature*, it. *letteratura*, ing. *literature*), a fines del siglo XV; fue algo más tardía su aparición en alemán (siglo XVI) y en ruso (siglo XVII).

En latín, *litteratura* significaba instrucción, saber relacionado con el arte de escribir y leer, o también gramática, alfabeto, erudición, etc. Se puede afirmar que, fundamentalmente, fue éste el contenido semántico de "literatura" hasta el siglo XVIII, ya se entendiese por *literatura* la ciencia en general [2], ya, más específicamente, la cultura del

---

[1] *Inst. or.*, II, 1, 4.

[2] "Julien l'Apostat [...] estoit tres-excellent en toute sorte de litterature" (Montaigne, *Essais*, II, 19).

hombre de letras[3]. Cuando, en el siglo XVII o en la primera mitad del XVIII, se pretende designar lo que hoy denominamos "literatura", se utiliza la palabra *poesía*, o, si se quiere mencionar cierta forma de prosa, se emplea el vocablo *elocuencia*. Iba ya bien avanzado el siglo XVIII (1773), cuando los benedictinos de Saint-Maur comenzaron a publicar una *Histoire littéraire de la France*, y el significado del adjetivo *littéraire*, en este título, se torna bien explícito en las declaraciones que le siguen: "... où l'on traite de l'origine et du progrès, de la décadence et du rétablissement des sciences parmi les Gaulois et parmi les Français".

En la segunda mitad del siglo XVIII, período decisivo en la transformación de la vida cultural y artística de la Europa moderna, se verifica una profunda evolución semántica de la palabra "literatura". En vez de significar el saber, la cultura del hombre de letras, la palabra pasa a designar más bien una actividad específica de éste y, en consecuencia, la producción resultante: ya no designa una cualidad de un sujeto, sino que se refiere a un objeto o conjunto de objetos que se pueden estudiar. Entre 1759 y 1765, Lessing publica sus *Briefe die neueste Literatur betreffend*, título en que el vocablo *Literatur* designa ya un conjunto de obras literarias. La evolución del vocablo sigue, y, hacia el fin del tercer cuarto del siglo XVIII, *literatura* pasa a significar el conjunto de las obras literarias de un país, por lo cual se le asocia un adjetivo determinativo: inglesa, francesa, etc. En 1772, por ejemplo, se publica la *Storia della letteratura italiana* de Gerolamo Tiraboschi.

Al concluir la penúltima década del siglo XVIII, la palabra "literatura" cobra un nuevo e importante matiz semántico, pasando a designar el fenómeno literario en general y ya no circunscrito a una literatura nacional en particular. Se va hacia la noción de *literatura* como creación estética, como específica categoría intelectual y forma específica de conocimiento. Éste es el significado del vocablo en el título de la obra de Marmontel, *Eléments de littérature* (1787), o en el de la obra de Mme. de Staël, *De la littérature considérée dans ses*

[3] "Chapelain avait une littérature immense" (Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, en el vol. *Oeuvres historiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 911).

rapports avec les institutions sociales (1800). Se comprende que esta transformación semántica del vocablo "literatura" se haya producido en la segunda mitad del siglo XVIII: por un lado, el término "ciencia" se especializa fuertemente, acompañando el desarrollo de la ciencia inductiva y experimental, y así deja de ser posible incluir en la "literatura" los escritos de carácter científico; por otro lado, se asiste a un amplio movimiento de valorización de géneros literarios en prosa, desde la novela hasta el periodismo, haciéndose necesaria, por consiguiente, una designación genérica que pudiera abarcar todas las manifestaciones del arte de escribir. Esa designación genérica fue la de *literatura* [4].

2. Tal es la evolución semántica del vocablo "literatura" hasta el advenimiento del romanticismo. Esta evolución, sin embargo, no paró aquí, sino que prosiguió a lo largo de los siglos XIX y XX. Veamos, en rápido esbozo, las más relevantes acepciones de la palabra en este período de tiempo:

a) Conjunto de la producción literaria de una época —*literatura del siglo XVIII, literatura victoriana*—, o de una región —piénsese en la famosa distinción de Mme. de Staël entre "literatura del norte" y "literatura del sur", etc.—. Trátase de una particularización del sentido que la palabra presenta en la obra de Lessing antes mencionada *(Briefe die neueste Literatur betreffend)*.

b) Conjunto de obras que se particularizan y cobran forma especial ya por su origen, ya por su temática o por su intención: *literatura femenina, literatura de terror, literatura revolucionaria, literatura de evasión*, etc.

c) Bibliografía existente acerca de un tema determinado. Ej.: "Sobre el barroco existe una *literatura* abundante...". Este sentido surgió en alemán, y de esta lengua ha pasado a otras.

---

[4] El estudio fundamental sobre la evolución semántica de la palabra "literatura" es el de Robert Escarpit, "La définition du terme *littérature*", *Actes du IIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague, Mouton & C°.'S-Gravenhage, 1962, pp. 77-89 (estudio reproducido en el vol. *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, dirig. por R. Escarpit, Paris, Flammarion, 1970, pp. 259-272).

d) Retórica, expresión artificial. Verlaine, en su poema *Art poétique,* escribió: "Et tout le reste est littérature", identificando peyorativamente "literatura" y falsedad retórica. Este significado despreciativo del vocablo data del fin del siglo XIX y es de origen francés. Partiendo de esta acepción de "literatura", se ha difundido la antinomia "poesía-literatura", formulada así por un gran poeta español contemporáneo: "... al demonio de la Literatura, que es sólo el rebelde y sucio ángel caído de la Poesía" [5].

e) Por elipsis, se emplea simplemente "literatura" en vez de *historia de la literatura.*

f) Por metonimia, "literatura" significa también *manual de historia de la literatura.*

g) "Literatura" puede significar, todavía, conocimiento organizado del fenómeno literario. Es éste un sentido de la palabra característicamente universitario, y se manifiesta en expresiones como *literatura comparada, literatura general,* etc.

3. La historia de la evolución semántica de la palabra nos revela inmediatamente la dificultad de establecer un concepto incontrovertido de "literatura". Como es obvio, de los muchos sentidos mencionados sólo nos interesa el de literatura como actividad estética y, en consecuencia, sus productos, sus obras. No cedamos, sin embargo, a la ilusión de intentar definir con una breve fórmula la naturaleza y el ámbito de la literatura; tales fórmulas, inexactas muchas veces, son siempre insuficientes.

4. Al comienzo de un ensayo titulado *Problemática da história literária,* escribe el Prof. Prado Coelho, tratando de definir el concepto de literatura: "pertenecen a la Literatura, según el concepto hoy dominante, pero en la práctica frecuentemente obliterado, las obras estéticas de expresión verbal, oral o escrita" [6]. La más ligera obser-

[5] Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea,* Madrid, Taurus, 1959, página 387.

[6] Jacinto do Prado Coelho, *Problemática da história literária,* Lisboa, Ática, 1961, pp. 7-8. En efecto, la literatura no comprende sólo obras de expresión verbal escrita, sino también oral (los poemas homéricos, por ejemplo, existieron durante siglos sólo en la tradición oral). El "texto" escrito, por lo demás, sólo representa la fijación gráfica del "texto" lingüísticamente entendido,

vación nos enseña, en efecto, que la obra literaria constituye una forma determinada de *mensaje verbal;* pero el problema reside en distinguir el lenguaje literario del no literario, de modo que sepamos cuándo debe un mensaje verbal ser considerado como una manifestación literaria, independientemente de todo criterio valorativo, es decir, de saber si tal manifestación literaria es buena o mala.

En un estudio fundamental sobre la caracterización del lenguaje literario [7], Roman Jakobson distingue en la comunicación verbal seis funciones básicas:

a) la función *emotiva* o *expresiva,* estrechamente relacionada con el sujeto *emisor,* pues se caracteriza por la transmisión de contenidos emotivos suyos;

b) la función *apelativa,* orientada hacia el sujeto *receptor,* la cual tiene como fin actuar sobre este sujeto, influyendo en su modo de pensar, en su comportamiento, etc.;

c) la función *referencial* o *informativa,* que consiste en la transmisión de un saber, de un contenido intelectual acerca de aquello de lo que se habla;

---

es decir, el producto de la actividad lingüística. Es indudable, sin embargo, que la "literatura oral" constituye un aspecto menor, cuantitativa y cualitativamente, de la literatura, sobre todo después de la invención de la imprenta.

El Prof. Massaud Moisés, en su obra *A criação literária* (São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967), afirma tajantemente: "En verdad, sólo podemos hablar de Literatura cuando poseemos documentos escritos o impresos, lo que equivale a decir que la llamada Literatura oral no corresponde a nada" (p. 15). Esta afirmación implica un concepto erróneo del lenguaje, puesto que admite la *substancia* como su elemento esencial. Roger Fowler ("Linguistic theory and the study of literature", *Essays on style and language,* London, Routledge and Kegan Paul, 1966), al analizar este problema, concluye: "La substancia no proporciona ninguna indicación para diferenciar la literatura de lo que no es literatura" (p. 9).

[7] Roman Jakobson, "Closing statements: Linguistics and poetics", *Style in language.* Ed. by Thomas A. Sebeok, New York and London, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and Wiley & Sons, Inc., 1960, págs. 350-377. Este estudio fue incluido en la obra de Jakobson, publicada en Francia, *Essais de linguistique générale* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1963).

d) la función *fática*[8], que tiene por objeto "establecer, prolongar o interrumpir la comunicación" ("mire", "¿me oye?", "bueno, vamos a ver", etc.);

e) la función *metalingüística,* que se realiza "cuando el emisor y/o el receptor necesitan averiguar si ambos usan el mismo código", es decir, el mismo sistema de señales (cfr. el siguiente diálogo: "La pintura abstracta carece de belleza". —"¿Qué entiende usted por belleza?");

f) finalmente, la función *poética,* centrada sobre el *mensaje* mismo.

¿En qué consiste, más en pormenor, la función *poética* del lenguaje?

4.1. A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa.

En el lenguaje usual, un acto de habla depende siempre de un contexto extraverbal y una situación efectivamente existentes, que preceden y son exteriores a ese mismo acto de habla. En el lenguaje literario, en cambio, el contexto extraverbal y la situación dependen del lenguaje mismo, pues el lector no conoce nada acerca de ese contexto ni de esa situación antes de leer el texto literario[9]. El lenguaje histórico, filosófico y científico es un lenguaje heterónomo desde el

---

[8] Agradezco al Prof. Dr. Américo da Costa Ramalho las doctas informaciones que me proporcionó sobre la traducción portuguesa de la expresión "phatic function", usada por Jakobson *.

* El adj. *fático,* que no figura en nuestros diccionarios, es un neologismo derivado de la raíz bhā "hablar"; cfr. gr. φάσκω, φημί (dór. φᾱμί), lat. *fāri, fāma,* etc. (N. del T.)

[9] Cfr. A. L. Binns, " 'Linguistic' reading: two suggestions of the quality of literature", *Essays on style and language. Linguistical and critical approaches to literary style,* ed. by Roger Fowler, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, p. 122.

punto de vista semántico, ya que siempre presupone seres, cosas y hechos reales sobre los que transmite algún conocimiento. El lenguaje literario es semánticamente autónomo, "porque tiene poder suficiente para organizar y estructurar [...] mundos expresivos enteros": "la *verdad* de ciertas densas londinenses nieblas dickensianas inolvidables (por tomar en este punto un caso de 'prosa' de novela) se debe *exclusivamente* a la *palabra* de Dickens, la cual *se basta a sí misma* (pero, ¿qué palabra de geógrafo, historiador, o científico en general, se basta a sí misma, es verdadera por sí misma?)" [10]. Por eso precisamente el lenguaje literario puede ser *explicado*, pero no *verificado:* este lenguaje constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico, que instituye una verdad propia.

Cuando se lee en un libro de historia: "A primera hora de la mañana, Bonaparte había dejado Albenga y alcanzado, junto con Berthier y el comisario Saliceti, la colina de Cabianca, desde donde había vigilado la operación de Montenotte", sabemos que esta frase expresa una sucesión de hechos realmente acontecidos, en un tiempo y en un espacio reales, implicando a personajes que efectivamente existieron. En cambio, cuando leemos al comienzo de *Os Maias: La casa que los Maias habían venido a habitar en Lisboa, el otoño de 1875, era cono-*

---

10 Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, páginas 176-177. Esta característica primordial del lenguaje literario se impone con tal claridad que un crítico marxista como Pierre Macherey no duda afirmar: "Una de las características esenciales del lenguaje tal como aparece en la obra es que *genera ilusión:* volveremos más tarde sobre esta expresión, para ver si es satisfactoria. De momento, basta comprender que esta ilusión es *constitutiva:* no se añade al lenguaje desde el exterior, confiriéndole sólo un uso inédito; lo modifica profundamente, haciendo de él *otra cosa.* Digamos simplemente que instituye una nueva relación entre la palabra y su sentido, entre el lenguaje y su objeto. En efecto, el lenguaje modificado por el escritor no tiene por qué plantearse el problema de la distinción entre lo verdadero y lo falso, en la medida en que, reflexivamente, pero no especulativamente, se confiere a sí mismo su propia verdad: la ilusión que produce constituye por sí misma su propia norma. Este lenguaje no enuncia la existencia de un orden independiente de él, con el cual pretendiese estar conforme: él mismo *sugiere* el orden de verdad con el cual lo relacionamos. No designa un objeto, sino que lo suscita, en una forma inédita del enunciado" (Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, página 56).

cida en las cercanías de la Rua de San Francisco de Paula, y en todo el barrio de las Janelas Verdes, por el nombre de "casa del Ramalhete", *o simplemente* "el Ramalhete", no nos hallamos ante hechos realmente acontecidos e históricamente verídicos, pues ni existió la familia de los Maias, ni el Ramalhete, ni, por consiguiente, los Maias se mudaron, en el otoño de 1875, a este palacio. Todo esto, sin embargo, es verdad en el mundo imaginario creado por la obra literaria. Cuando alguien escribe en un diario donde registra minuciosamente los momentos de su vida: "Hoy fui en tren a Évora", tenemos que admitir que ese alguien, situado en un tiempo y un espacio reales, ha viajado efectivamente en tren, y ha estado de verdad en Évora; pero cuando leemos en un poema de Álvaro de Campos: *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra, / ao luar e ao sonho, na estrada deserta, / sòzinho guio, guio quase devagar...* ("Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra, / con luz de luna y con sueño, en la carretera desierta, / conduzco solo, conduzco casi despacio..."), no podemos concluir que el poeta, en su realidad personal, sepa conducir, que conducía despacio un *Chevrolet*, que iba solo hacia Sintra: todo eso sólo es verdad en la ficción del lenguaje poético, es verdad únicamente en relación con el Yo de la poesía, no en relación con la persona física y social del autor.

Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmo, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva.

4.2. Según varios autores, el lenguaje literario se caracteriza por ser profundamente *connotativo*, es decir que, en él, la configuración representativa del signo verbal no se agota en un contenido intelectual, ya que presenta un núcleo informativo rodeado e impregnado de elementos emotivos y volitivos. Vocablos como *celos, muerte, esclavo,*

libertad, etc., tienen un núcleo informativo saturado de *connotaciones* [11]. El lenguaje connotativo se opone al *denotativo*, en el cual la configuración representativa del signo lingüístico es de naturaleza exclusiva o predominantemente intelectual o lógica. Este es el lenguaje característico de la ciencia, de la filosofía, del derecho, etc.

No parece posible, sin embargo, definir fundamentalmente el lenguaje literario a base de la connotación. En efecto, la connotación no es exclusiva del lenguaje literario, pues se verifica en muchos dominios y niveles lingüísticos: en el lenguaje de la política, en el de la mística, en el coloquial, etc. Por otro lado, en el lenguaje literario la connotación constituye uno de los aspectos, uno de los factores componentes de un fenómeno más extenso y más complejo, que el crítico inglés William Empson designó, en una obra famosa, como *ambigüedad* [12]. Empson confirió al vocablo *ambigüedad* un significado bastante amplio, procurando desvincular la palabra de la connotación peyorativa que suele llevar consigo (equívoco, falta de claridad): "Propongo usar la palabra en un sentido lato, y consideraré relevante para mi asunto cualquier efecto lingüístico, incluso pequeño, que añada algún cambio a la afirmación directa de la prosa" [13].

William Empson tuvo el gran mérito de llamar la atención, con su obra, hacia una característica muy importante del lenguaje literario; pero ni la designación ni la descripción propuestas por él para tal característica parecen aceptables. En efecto, a pesar de todas las explicaciones previas, es imposible liberar al vocablo "ambigüedad" de una connotación depreciativa; en segundo lugar, Empson parece considerar la ambigüedad más bien desde el punto de vista de la disyunción que desde el de la integración y convergencia totalizante de significados.

Juzgamos preferible, por tanto, utilizar el término propuesto por Philip Wheelwright para designar esta característica del lenguaje lite-

---

[11] Las cargas connotativas de un vocablo dependen en alto grado del psiquismo de los hablantes y de los contextos en que el vocablo es emitido y/o recibido.

[12] William Empson, *Seven types of ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1930.

[13] William Empson, *op. cit.*, p. 1.

rario: *plurisignificación*[14]. El lenguaje literario es *plurisignificativo* porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes *monosignificativos* (discurso lógico, lenguaje jurídico, etc.). No se debe concluir de aquí que cualquier sintagma literario sea plurisignificativo: cierto verso de un poema, por ejemplo, puede presentar sólo un significado literal; pero se debe observar que tal verso únicamente constituye una parcela de un significado total, y que este significado total es necesariamente polivalente.

Por otro lado, importa subrayar que la plurisignificación literaria se constituye a base de los valores literales y materiales de los signos lingüísticos; es decir, el lenguaje literario conserva y trasciende simultáneamente la literalidad de las palabras[15]. Cuando un poeta, evocando a la madre muerta, escribe estos versos:

> *Mas tu, ó rosa fria,*
> *ó odre das vinhas antigas e limpas?* [16].
>
> (Mas tú, oh rosa fría,
> odre de las viñas antiguas y limpias?)

usa la palabra *odre* con su significado literal de "saco hecho de piel de ciertos animales para transportar líquidos" —y este sentido literal se ve reforzado por la relación sintagmática de "odre" con "viñas"—, pero trasciende esta literalidad mediante los múltiples significados que arranca a la palabra: manantial de vida, reconfortamiento, revigorización, compañía benéfica en el viaje de la existencia, evocación de un pasado distante y puro (a través de la relación sintagmática con las "viñas antiguas y limpias"), etc.

La plurisignificación del lenguaje literario se manifiesta en dos planos: un plano vertical o diacrónico, y un plano horizontal o sincrónico. En el plano vertical, la multisignificación se adhiere a la vida

---

[14] Philip Wheelwright, *The burning fountain. A study in the language of symbolism*, Bloomington, Indiana University Press, 1954, pp. 61 ss.

[15] Cfr. Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, p. 128.

[16] Herberto Hélder, *Ofício cantante*, Lisboa, Portugália, 1967, p. 67.

histórica de las palabras, a la multiforme riqueza que el curso de los tiempos ha depositado en ellas, a las secretas alusiones y evocaciones latentes en los signos verbales, al uso que éstos han experimentado en una determinada tradición literaria. Una palabra es caracola sutil en que rumorean diversamente las voces de los siglos, y por eso en el origen, en la historia y en las vicisitudes semánticas de las palabras halla el escritor hilos recónditos para la tela compleja que va urdiendo. Considérense, por ejemplo, estos versos de Baudelaire:

Bayadère sans nez, irrésistible gouge,
Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués:
"Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge,
Vous sentez tous la mort!... [17].

(Bayadera de huesos, manceba irresistible,
Di a esos danzantes que se fingen ofuscados:
¡Galanes, pese al arte de polvos y carmines,
Oléis todos a muerte!...)

Es un pasaje de la *Danse macabre,* en que Baudelaire evoca, ante un esqueleto, el destino cruel de la humanidad: la muerte. Fijémonos en la expresión *irrésistible gouge,* con que el poeta califica al esqueleto y a la muerte. Según nos informa el diccionario, "gouge" es un sustantivo que significa "moza, muchacha", a veces con una connotación peyorativa: "mujer de vida alegre". Baudelaire, sin embargo, conocía más íntimamente la historia de la palabra, y se aprovechó de ella para crear un sintagma plurisignificativo. La "gouge" era la cortesana que seguía a los ejércitos, y, en la visión del poeta, la muerte es también la "gouge", la cortesana que sigue al gran *ejército universal,* y sus besos son "positivamente irresistibles" [18].

---

17 Baudelaire, *Les fleurs du mal,* Paris, Garnier, 1959, pp. 109-110.

18 Baudelaire comenta así, en una carta, la palabra *gouge:* "... al principio, una hermosa *gouge* no es más que una mujer hermosa; más tarde, la *gouge* es la cortesana que sigue al ejército, en la época en que el soldado, como el cura, no avanza sin una retaguardia de cortesanas... Pues bien, ¿no es la Muerte la *Gouge* que sigue por todas partes al *Gran Ejército universal,* y no es también ella una cortesana cuyos besos *son positivamente irresistibles?*" (*Les fleurs du mal,* ed. cit., p. 392) *.

* También *manceba,* en castellano, significó al principio "muchacha", y *cortesana,* del fr. *courtisanne,* "mujer de la Corte" (N. del T.)

En el plano sincrónico u horizontal, la palabra adquiere dimensiones plurisignificativas gracias a las relaciones conceptuales, imaginativas, rítmicas, etc., que contrae con los demás elementos de su contexto verbal. La obra literaria es una estructura, un sistema de elementos interligados, y la palabra sólo cobra valor integrada en esta unidad estructural. Léanse los siguientes versos de Cassiano Ricardo:

Rosa encarnada,
Porque por mim morrida
Em minha própria carne.
Rosa, sexo
Rubro da beleza
Multiplicada [19].

(Rosa encarnada,
Porque has muerto por mí
En mi propia carne.
Rosa, sexo
Rojo de la belleza
Multiplicada.)

En el primer verso, el adjetivo *encarnada* tiene, evidentemente, un significado primario, cromático —rosa encarnada—. El contexto, sin embargo, nos conduce a otro plano significativo más profundo y más complejo, pues en este poema el adjetivo *encarnada* significa también transubstanciada en carne: la rosa encarnada, vista como el sexo de la belleza, se transfunde en la propia carne del poeta, en gozosa y mística alianza.

Veamos otro ejemplo sencillo de plurisignificación derivada de las relaciones que las palabras contraen entre sí en el plano sintagmático. Alexandre O'Neill, al evocar a Portugal, escribe estos dos versos:

O incrível país da minha tia
trémulo de bondade e de aletria [20].

---

[19] Cassiano Ricardo, *João Torto e a fábula*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1956, p. 127.

[20] Alexandre O'Neill, *No reino da Dinamarca*, Lisboa, Guimarães Editores, 1967, p. 161.

(El país increíble de mi tía,
trémulo de bondad y de aletría.)

Fijémonos en el adjetivo *trémulo:* está sintáctica y semánticamente relacionado con *bondade* —cualidad psicológico-moral— y con *aletria* —realidad material—, y por eso tiene un significado sensorial —la notación del movimiento suave que se produce cuando alguien empieza un plato o una fuente de aletría—, y un significado sensorial-psicológico-moral —evoca a una tía anciana, trémula por la edad, trémula por las emociones bondadosas, dulce y sonriente... Una tía perdida en la provincia —Portugal, país provinciano, que vive en el tiempo de "minha tia"—, preparando la aletría como golosina tradicional —para regalo de los Jacintos...—, empapándose de bondad... Y he aquí cómo se evoca un Portugal anticuado, anacrónico y bueno, que el poeta mira con ironía, pero también con cariño.

La plurisignificación del lenguaje literario puede realizarse tanto en una parcela como en la totalidad de una composición. En los ejemplos mencionados, la multisignificación se registra sólo en determinados sintagmas, aunque contribuya, como es obvio, al significado global del poema. Pero la multisignificación puede extenderse a la totalidad de una obra, y esto es lo que en verdad acontece con todas las creaciones literarias valiosas. Un poema, una novela, un drama, nunca presentan un significado rígido y unilineal, pues encierran siempre múltiples implicaciones significativas. El lenguaje literario es plural por esencia, y la obra literaria es plurisignificativa por la naturaleza de los elementos y de las relaciones que constituyen su estructura formal y semántica: "la lengua simbólica, a la que pertenecen las obras literarias, es *por su estructura* una lengua plural, cuyo código está constituido de tal modo que cualquier palabra (cualquier obra), por él engendrada, posee significados múltiples" [21]. En efecto, mu-

[21] Roland Barthes, *Critique et vérité,* Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 53. Los representantes de la llamada *nueva crítica* francesa atribuyen importancia capital a la pluralidad significativa de la obra literaria, relacionándola ya con la estructura misma del lenguaje literario, ya con las estructuras del inconsciente, ya con los mitos y los arquetipos. Como se comprende, tal concepción del lenguaje literario tiene consecuencias importantes en el plano de la crítica. Véase una síntesis del problema en André Allemand, *Nouvelle critique, nouvelle perspective,* Neuchâtel, A La Baconnière, 1967.

chas ambigüedades del lenguaje de uso cotidiano son reducidas por los contextos o correlatos situacionales; en el lenguaje literario, en cambio, la indeterminación del contexto extraverbal —que no es, nótese bien, exterior al lenguaje literario— es tal que genera o intensifica inmediatamente la sugestividad y la plurisignificación de los sintagmas literarios.

Por otro lado, el espacio literario es indisociable del mundo de los símbolos, de los mitos y de los arquetipos, y en él cobran las palabras dimensiones semánticas especiales.

Por todo esto, las grandes obras literarias de todos los tiempos han suscitado y siguen suscitando interpretaciones tan diversas, ofreciendo al lector su riqueza inexhausta y guardando siempre un secreto indesvelado. ¿No es significativo, por ejemplo, que la obra de Racine, tan estudiada y disecada a través de los tiempos, haya revelado nuevas facetas en nuestros días, al ser analizada desde el punto de vista psicoanalítico, sociológico y estructural? [22].

4.3. La actividad del hombre tiende inevitablemente al hábito y a la rutina. Esta tendencia se refleja en la actividad lingüística, y por eso el lenguaje coloquial, como otras formas de lenguaje, se caracteriza por una acentuada estereotipación. El lenguaje literario, en cambio, se define por la recusación intencionada de los hábitos lingüísticos y por la exploración inhabitual de las posibilidades significativas de una lengua. Recientemente, el formalismo ruso ha visto la esencia de la literatura —*literaturnost'*, es decir, la *literariedad*— en la lucha contra esa rutina [23]: el escritor percibe los seres y los acontecimientos de un modo inédito, a través de una especie de "defor-

[22] V., sobre esto, Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence, Publ. des Annales de la Faculté des Lettres, Éd. Ophrys, 1957, y *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963; Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955; Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1963.

[23] Victor Erlich, *Russian formalism*, The Hague, Mouton & C°, 1955, páginas 150 ss. Véanse también los textos incluidos en el volumen *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966, especialmente pp. 76-97. Cfr., en la presente obra, el capítulo XIII, § 2.

mación creadora", y este deseo de "tornar extraño" se manifiesta claramente en el lenguaje literario: los "clichés" descoloridos, los adjetivos anónimos, las metáforas caducas, etc., son postergados y sustituidos por formas lingüísticas que, por su fuerza expresiva, por su novedad y hasta por su extrañeza y sus resonancias insólitas, rompen la monotonía y la rigidez de los usos lingüísticos.

Este esfuerzo para librar a la palabra de la anquilosis del hábito y del lugar común, ya de extrema importancia en la poética barroca, se ha hecho cada vez más frecuente en la literatura después del romanticismo: las corrientes poéticas modernas, sobre todo las posteriores al simbolismo, conceden valor central a la liberación de la palabra, y exaltan sus posibilidades significativas profundas y originales. El ideal de Mallarmé de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu" representa un propósito de todo escritor auténtico, que debe revelar como un nuevo rostro y una nueva intimidad en las palabras, depurándolas de la ganga secular que el uso les ha impuesto. Y la historia de la literatura muestra que, en la sucesión de las escuelas literarias, desempeña un papel importante la necesidad de sustituir por otro nuevo el lenguaje gastado.

La teoría de la información enseña que, cuanto más *trivial,* y, por tanto, más *previsible,* sea un mensaje, tanto menor será la información que transmita. Como observa Norbert Wiener, la obra de los grandes autores clásicos a menudo citada, reproducida en antologías escolares, fragmentada en fórmulas aforismáticas, etc., se ha vuelto tan familiar al público, se ha *trivializado* tanto, que ha perdido mucho de su valor informativo. "A los estudiantes no les gusta Shakespeare porque no ven en él más que un montón de citas conocidas. Y sólo cuando el estudio de un escritor penetra hasta un estrato más profundo que el que absorbió los *clichés* superficiales de la época, podemos restablecer con él una relación informadora y atribuirle un valor literario fresco y nuevo" [24]. En contrapartida, cuanto más *ori-*

[24] Norbert Wiener, *Cybernétique et société,* Paris, cols. 10/18, 1962, páginas 148-149. Lo que N. Wiener afirma acerca de Shakespeare puede aplicarse enteramente a la reacción de nuestros estudiantes de enseñanza media, y hasta universitarios, ante un autor como Camões. Sobre la aplicación de la teoría de la información en el campo de la estética, véase la obra de Umberto Eco

ginal y más *imprevisible* sea la organización del mensaje, tanto mayor será la información que proporcione. Esta problemática, analizada por la teoría de la información, nos parece muy importante para la comprensión de la dinámica de los estilos literarios, tanto individuales como de época. Cuando un lenguaje literario, a fuerza de repetirse, pierde su capacidad informativa (degradación de su significado poético), urge reinventar un lenguaje nuevo, volviendo a plasmar los elementos que un sistema lingüístico determinado pone a disposición del escritor. Éste produce entonces diversas rupturas en el sistema que utiliza, es decir, "introduce módulos de desorden organizado en el interior de un sistema, para aumentar su posibilidad de información" [25].

Los símbolos, las metáforas y otras figuras estilísticas, las inversiones, los paralelismos, las repeticiones, etc., constituyen otros tantos medios del escritor para transformar el lenguaje usual en lenguaje literario. No pocas veces el escritor, en su deseo de conferir vida nueva al instrumento lingüístico de que dispone, entra en conflicto con las convenciones lingüísticas de la comunidad a que pertenece, y a veces infringe incluso la *norma* lingüística, aunque tal infracción no represente, en general, sino un desenvolvimiento inédito de las posibilidades abstractas que el sistema le ofrece [26].

En el dominio del léxico, por ejemplo, el escritor recurre ya a un arcaísmo, ya a semantemas de carácter técnico propios de la civilización industrial y tecnológica de nuestro tiempo —*a lua sai das águas / como um disco voador visto em câmara lenta* [27] (la luna surge del agua / como un platillo volante visto en cámara lenta)—, ya crea

---

mencionada en la nota siguiente, y A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

[25] Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 106. En efecto, el lenguaje literario constituye un *sistema semiótico secundario*, o *connotativo*, porque utiliza como significante un *sistema semiótico primario*, que es el sistema lingüístico (cfr. Marcello Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 76 ss.).

[26] Uso los términos *norma* y *sistema* siguiendo a Eugenio Coseriu, "Sistema, norma y habla", *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962.

[27] Cassiano Ricardo, *O arranha-céu de vidro*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1956, p. 97.

vocablos nuevos —*rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando, / o cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima* [28] (rompe, por mí, pitando, silbando, vertiginando, / la brama sombría y sádica de la estrídula vida marítima). El artista literario violenta, por necesidad expresiva, las relaciones sintácticas impuestas por la norma —*O Outono mora mágoas nos outeiros* [29] (El Otoño mora tristezas en los oteros)—, establece vínculos nuevos entre las palabras —*era branca, mas não desse branco importuno das louras, nem do branco terso, duro, marmóreo das ruivas...* [30] (era blanca, mas no con el blanco importuno de las rubias, ni con el blanco terso, duro, marmóreo de las pelirrojas); *Roça por nim, em longe, a teoria / dos espasmos golfados ruivamente* [31] (Roza por mí, lejanamente, la teoría / de los espasmos chorreados rubiamente)—, etc.

Esta transformación a que el escritor somete la lengua usual tiene un límite: la oscuridad, el hermetismo absoluto. Los instrumentos de que el artista literario se sirve —las palabras—, no son estrictamente comparables a los instrumentos utilizados por el músico o el pintor —sonidos y colores—, pues, como escribe Antonio Machado, "trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos" [32]. Por eso Heidegger distingue la charlatanería vulgar, que destruye las palabras, de la poesía, que las inventa de nuevo, pues, como afirma también este filósofo, el lenguaje constituye el fundamento mismo de la intersubjetividad, y sólo realiza su esencia en el diálogo, no pudiendo el lenguaje literario, como es obvio, rehuir esta verdad [33].

---

[28] Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p. 276.

[29] Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 50.

[30] Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Portugália, 1963, página 85.

[31] Mário de Sá Carneiro, *Poesias*, Lisboa, Ática, s/d., p. 70.

[32] Citado por Eugenio Frutos Cortés, *Creación filosófica y creación poética*, Barcelona, Juan Flors, 1958, p. 209.

[33] M. Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Paris, P. U. F., 1951, páginas 240-241. Jorge de Lima escribe: "Que el lenguaje poético sea, como quiere con razón el gran Eurílalo Canabrava, una especie de idioma propio del poeta, nada es más deseable. Pero sin que los poetas olviden, por su parte,

4.4. En el lenguaje cotidiano, igual que en el lenguaje científico, filosófico, etc., el *significante,* es decir, la realidad física, sonora, del signo lingüístico, tiene poca o ninguna importancia. En estas formas de lenguaje sólo cuenta el *significado,* es decir, la configuración representativa que constituye el signo interno existente en el signo doble que es la palabra. En el lenguaje literario se comprueba que los signos lingüísticos no valen sólo por sus *significados,* sino también, y en gran medida, por sus *significantes,* pues la contextura sonora de los vocablos y de las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones, etcétera, son elementos importantes del arte literario. Esta participación de la fisicidad de los vocablos aproxima el arte literario a la música, y cobró relieve particular en el movimiento simbolista, cuando la poesía, según Valéry, quiso "apropiarse de nuevo la riqueza de la Música" [34]. Hay que reconocer, sin embargo, una gradación de la importancia de los *significantes* según los distintos planos del arte literario: esa importancia es más notoria en el verso que en la prosa, y es también más visible en la prosa de Chateaubriand o de James Joyce que en la de Stendhal o de Steinbeck.

Esta característica del lenguaje literario suscita dos graves problemas. El primero se relaciona con la arbitrariedad o no arbitrariedad del signo lingüístico, y ha sido planteado por un maestro insigne de la estilística moderna, Dámaso Alonso. En su *Cours de linguistique générale,* matriz de toda la lingüística estructural, Ferdinand de Saussure estableció, como principio fundamental del estudio sobre la naturaleza del signo lingüístico, el carácter *arbitrario* de este signo, pues entre el *significante,* es decir, el signo externo formado por una cadena de sonidos, y el *significado,* signo interno o configuración representativa, no existe ninguna relación intrínseca, ningún eslabón inscrito en la realidad misma. Entre los sonidos que forman el significante "rostro" y su significado, no se ve ningún lazo de necesidad in-

---

como les advierte T. S. Eliot, que deben saber comunicar a los demás su poesía y no sobrecargarla de tal oscuridad que se torne incomprensible. La dificultad del lenguaje poético reside precisamente en eso: ser lenguaje del poeta y ser comunicable" (*Obra completa,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. I, p. 73).

[34] Paul Valéry, *Oeuvres,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, t. I, p. 1.272.

trínseca, y la prueba es que este mismo significado es traducido por significantes muy diversos en otras lenguas. El signo lingüístico es, por consiguiente, un *signo convencional* [35].

Dámaso Alonso no discute la validez de este principio; pero afirma que, en el lenguaje poético, existe "siempre una vinculación motivada entre significante y significado", entendiendo por significante ya una sílaba, un acento, una variación tonal, etc., con valor expresivo, ya un verso, una estrofa o un poema. Al analizar el verso de Góngora —*infame turba de nocturnas aves*—, Dámaso Alonso escribe que "las dos sílabas *tur* (*turba* y *nocturnas*) evocan en nosotros especiales sensaciones de oscuridad fonética que nuestra psique transporta en seguida al campo visual. Esas sílabas *tur* son significantes parciales, con especial valor dentro de las palabras *turba* y *nocturna*, y despiertan en nosotros una respuesta, un significado especial, montado sobre el de *turba* y *nocturna*, y exterior, sin embargo, al significado conceptual de estas palabras; porque esa sensación de oscuridad se propaga a todo el verso" [36].

---

35 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 5.ª ed., Paris, Payot, 1960, pp. 100 ss. Sobre esta materia, cfr. José G. Herculano de Carvalho, *Teoria da linguagem*, Coimbra, Atlântida, 1967, t. I, pp. 172 ss.

36 Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 5.ª ed., p. 29. Carlos Bousoño, discípulo de Dámaso Alonso, expone este problema con mucha claridad: "Desde Saussure sabemos que la característica fundamental del signo consiste en su *arbitrariedad*. El signo es arbitrario puesto que un mismo concepto pudo haber sido designado con las más diversas palabras, y de hecho la confrontación de los distintos idiomas nos muestra que así, en efecto, ocurre. En latín se dijo "arbor" a lo que en inglés se dice "tree", en francés "arbre" y en español "árbol". Pero además de arbitrario, el signo de lengua es *inmotivado*: nada hay en el significante "árbol" que nos sugiera el objeto a que ese significado se refiere. En cambio, los instantes poéticos que antes hemos analizado como expresivos nos muestran una motivación: la sintaxis o el ritmo o la materia fónica, etc., del verso, están íntimamente vinculados a la representación correspondiente. En otros términos: se trata de casos en que el significante está motivado por la índole de su sentido. Diremos entonces que ha habido una sustitución: los signos *motivados* de la poesía reemplazan a los signos *inmotivados* de la lengua; o más concretamente: signos que arrastran representaciones sensoriales reemplazan a signos puramente lógicos" (*Teoría de la expresión poética*, 4.ª ed. muy aumentada, Madrid, Gredos, 1966, p. 246).

Henos aquí ante un carácter verdaderamente destacado del lenguaje literario: el valor sugestivo, la capacidad expresiva de las sonoridades que el escritor utiliza. Con todo, hay que admitir que esta capacidad expresiva es secundaria con relación a los valores semánticos —principio de primordial importancia para la crítica literaria y, en particular, para el análisis lingüístico—. El propio Dámaso Alonso reconoce que tal motivación entre significante y significado se basa en una ilusión del hablante [37], y Claude Lévi-Strauss acentúa justamente el carácter *a posteriori* de esa motivación: "Si admitimos [...] que nada predestina *a priori* ciertos grupos de sonidos para designar ciertos objetos, no por eso parece menos probable que tales grupos de sonidos, una vez adoptados, afecten con matices particulares al contenido semántico que pasó a estarles asociado" [38].

Algunos autores citan el célebre "soneto de las vocales" de Rimbaud [39] como prueba de que hay un nexo intrínseco entre los sonidos y los significados de un poema. El Prof. Étiemble ha demostrado la inanidad de tales ilaciones, pues ya antes de Rimbaud, el danés Georg Brandes y Victor Hugo habían atribuido colores a las vocales, y cuando se comparan las equivalencias establecidas por los tres autores, se comprueba que no están de acuerdo en ningún punto. Por otra

---

[37] Dámaso Alonso, *ob. cit.*, p. 601.

[38] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, página 106. Me parecen muy ilustrativas las siguientes observaciones de Lévi-Strauss sobre este problema: "Desde el momento en que el francés y el inglés atribuyen valores heterogéneos al nombre del mismo alimento, la posición semántica del término ya no es absolutamente la misma. Para mí, que hablé exclusivamente inglés durante ciertos períodos de mi vida, sin ser por eso bilingüe, *fromage* y *cheese* quieren decir lo mismo, pero con matices diferentes; *fromage* evoca cierto peso, una materia untuosa y poco friable, un sabor espeso. Es una palabra especialmente apta para designar lo que llaman los queseros "masas gordas", mientras que *cheese*, más ligero, fresco, un poco ácido y esquivándose bajo los dientes (cfr. forma del orificio bucal), me hace pensar inmediatamente en el queso fresco. El "queso arquetípico" no es, por tanto, el mismo, para mí, según pienso en francés o en inglés" (*ob. cit.*, páginas 106-107). Para una crítica cerrada y radical de las teorías románticas, o de filiación romántica, que asocian íntimamente sonoridades y significados poéticos, cfr. Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 144 ss.

[39] He aquí el soneto de Rimbaud:

parte, el soneto de Rimbaud no revela verdaderamente un fenómeno de audición coloreada, puesto que, cuando pretende producir una visión de verde, el poeta acumula nombres de objetos verdes, *mares verdes, pastizales;* cuando pretende evocar visiones rojas, acumula

---

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
—O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux.

(A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,
Diré algún día vuestros nacimientos latentes:
A, negra halda velluda de moscas relucientes
Que zumban revolando fetideces brutales,

Golfos de sombra. E, candor de niebla y reales,
Lanzas de heleros, reyes blancos, nardos trementes.
I, púrpura, escupida sangre, labios rientes
En la cólera o en raptos penitenciales.

U, círculos, temblor de verdes mares profundos,
Paz de pastos sembrados de tranquilos rebaños,
Paz arada en las frentes por estudios o enojos;

O, supremo Clarín de estridores extraños,
Silencios traspasados de Ángeles y de Mundos:
¡O, la Omega, destello violeta de Sus Ojos!)

El texto francés del soneto, tal como se imprime aquí, presenta alguna ligera variante frente al que reproduce esta obra en su original portugués. El de la presente versión castellana es el del manuscrito autógrafo de Rimbaud, cuya grafía analizó Bouillane de Lacoste, como puede verse en Étiemble, *Le sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*, Paris, Gallimard, 1968, páginas 53 s. (N. del T.)

púrpuras, sangre escupida, labios bellos. Como acentúa el mencionado crítico, Rimbaud "olvida por completo el primer verso de su poema, que queda en el aire, bastante tontamente, y nada tiene que ver con el soneto propiamente dicho. El primer verso podría anunciar un ejercicio de audición coloreada. Los trece restantes son su desmentida" [40].

Otro problema suscitado por la función del significante en el lenguaje literario consiste en la tendencia manifestada por algunos autores a vaciar el poema de todo significado, considerándolo sólo como una cosa, una estructura sonora y visual, desprovista de contenido. El poeta norteamericano Archibald MacLeish expresó así esta doctrina:

A poem should be palpable and mute
As a globed fruit.
.....
A poem should be wordless
As the flight of birds
.....
A poem should not mean
But be [41].

(Un poema debiera ser palpable y mudo
Como una fruta henchida.
.....
Un poema debiera ser callado
Como el vuelo de aves
.....
Un poema no debiera decir,
Sino ser.)

Este propósito de reificación del poema y del lenguaje poético, cuyos primeros ensayos se hallan en el simbolismo, se ha visto plenamente realizado en la poética del concretismo y en la llamada "poética de la obra abierta", por influjo del principio de indeterminación, de

---

40 R. Étiemble, *Le mythe de Rimbaud, II. Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952, p. 89.

41 Archibald MacLeish, "Ars poetica", *Collected poems 1917-1952*, Boston, Houghton Miflin, 1952.

la cibernética, de la teoría de la información, etc.[42]. Es indudable que el significado poético no se identifica con un mero significado conceptual o lógico, pues este significado es sólo uno de los componentes del significado poético global, junto con los valores connotativos, los significados secretos de las palabras —como quedó explicado en las páginas sobre la plurisignificación del lenguaje literario— y los valores sugestivos que nacen de las relaciones musicales entre las palabras. Pero el intento de despojar a la palabra de todo contenido significativo equivale a desconocer y destruir la naturaleza del signo lingüístico, reduciéndolo a la fisicidad del significante[43].

5. Después de lo dicho, no parece muy difícil establecer una distinción entre obra literaria y obra no literaria. Quedarán excluidas de la literatura las obras que no participan fundamentalmente de las formas de existencia antes asignadas al lenguaje literario y están, por tanto, despojadas de intenciones y cualidades estéticas: obras jurídicas, históricas, científicas, filosóficas, reportajes periodísticos, etcétera. Serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción. En una obra científica, histórica o filosófica, el lenguaje denota referentes externos, y su verdad se relaciona necesariamente con ellos; en la obra literaria, el lenguaje no manifiesta tal uso referencial, y su verdad es *verdad de coherencia*, no de *correspondencia*, y consiste en una necesidad *interna*, no en algo *externamente* comprobable[44]. Así, pues, como escriben Wellek y Warren, "el núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales: lírico, épico y dramático. En todos ellos se remite a un mundo de fantasía, de ficción"[45].

---

42 Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

43 Sobre las pretensiones del concretismo en este terreno, v. Oswaldino Marques, *Laboratório poético de Cassiano Ricardo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1962, pp. 5 ss.

44 I. A. Richards, *Principles of literary criticism*, 5.ª ed., London, Kegan Paul, 1934, pp. 269 ss.

45 René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, 4.ª ed., 1.ª reimpr., Madrid, Gredos, 1966, p. 30.

Ante un poema de Baudelaire, una novela de Eça de Queirós o un drama de Pirandello, no hay duda posible sobre su naturaleza literaria (y esto, repito, independientemente del problema de su valoración, y es importante observarlo). Algunas obras ocupan una posición ambigua, participando del estatuto de la existencia literaria, pero no de manera total y pura como una novela de Thomas Mann o un poema de Camilo Pessanha, etc. Son obras que, por decirlo así, usan máscaras literarias. Están en este caso la biografía, el ensayo, las memorias, por ejemplo. Podemos admitir que un tratado de ascética constituya, en ciertos aspectos, una obra literaria; pero un análisis riguroso de sus modos de existencia demostrará que se trata de una obra fundamentalmente diversa en su motivación, en su naturaleza y en sus objetivos, de una obra literaria auténtica, como *Frei Luís de Sousa, A ilustre casa de Ramires,* etc. Su estudio pertenece más a la historia de la cultura —filosófica, religiosa o ascético-mística— que a la historia de la literatura, aunque pueda tener conexiones importantes con ésta. No basta que una obra esté escrita con elegancia o en estilo castizo para que, *ipso facto,* ascienda a la categoría de literatura, aunque en ella puedan existir accidental y esporádicamente elementos estéticos.

El concepto de literatura que acabamos de formular obedece a un criterio estrictamente estético. Repudiamos así un concepto amplificador y cultural de la literatura, tan grato a la mentalidad positivista, según el cual pertenecerían a la literatura obras jurídicas, históricas, pedagógicas, etc. En esta perspectiva, la obra literaria tiende a identificarse con el documento, con el texto impreso o manuscrito, independientemente del carácter estético o inestético del texto. Tal concepto de literatura es responsable de la inclusión, en los manuales de historia literaria, de autores que de ningún modo, o sólo marginalmente, se pueden situar en la literatura [46].

---

[46] Con mucha razón escribe el Prof. Prado Coelho, *ob. cit.*, p. 36: "Lo que entre nosotros, como en otras partes, se llama Historia Literaria no pasa, habitualmente, de Historia de la Cultura que da relieve más o menos acentuado a la realidad literaria: biografías de los autores y análisis interno y externo de las obras. Este género híbrido es fuente permanente de equívocos: la materia no elaborada estéticamente, las ideas de moralistas y pedagogos y la buena información de los historiadores aparecen en el mismo plano que las

6. Importa, sin embargo, hacer una observación muy importante. Lo que afirmamos sobre el concepto de literatura se basa en las tendencias generales de la estética y de la crítica literaria contemporáneas; pero es necesario reconocer que, en su desarrollo histórico, el concepto de literatura ha tenido extensión diferente. El sermón, la historia, la epístola, etc., fueron considerados en siglos anteriores como posibles formas literarias, y, en efecto, son consideradas como literatura las *Crónicas* de Fernão Lopes, las *Décadas* de João de Barros, las obras oratorias del P. António Vieira, etc. Téngase en cuenta, sin embargo, lo siguiente:

a) Aunque se admitan como obras literarias, las *Crónicas* de Fernão Lopes y las *Décadas* de João de Barros no tienen una esencia literaria —*literariness*, como dicen los ingleses— semejante a la de la lírica de Camões o a la de las novelas de Eça de Queirós;

b) Lo que verdaderamente ha cambiado no ha sido el concepto de literatura ni la naturaleza del objeto literario, sino el concepto de sermón, de historia, etc. La prueba está en que, por ejemplo, cuando Fernão Lopes escribe la historia tal como hoy entendemos esta disciplina —ciencia rigurosa y objetiva que procura establecer la verdad de lo acontecido—, no crea literatura. Es decir, el Fernão Lopes estrictamente historiador es ajeno a la literatura, y el antiguo cronista sólo adquiere dimensiones literarias cuando recrea *imaginariamente* [47] acontecimientos y personajes (la muerte de María Teles, el retrato de la Flor da Altura, la muerte del Conde Andeiro, etc.). Lo mismo podemos afirmar, por ejemplo, de Michelet o de Oliveira Martins, cuya capacidad de recreación imaginaria de acontecimientos y de almas confiere a sus obras históricas dimensión literaria. No sin razón llamaba Macaulay a la historia entendida a la manera tradicional, anterior a la concepción de la historia como ciencia, "novela fundada en hechos". Piénsese en los recursos de que echan mano historiadores como Tito Livio o João de Barros: retratos de perso-

auténticas obras literarias, entendiendo la Literatura como Arte. Un Damião de Góis, un Verney, un Fortunato de Almeida figuran a la par de un Gil Vicente, de un Garrett, de un Camilo Pessanha".

[47] Esta expresión no significa que la recreación imaginaria de los acontecimientos y de los personajes no esté informada, en mayor o menor medida, por elementos indiscutiblemente históricos.

najes, descripciones imaginarias de acontecimientos, discursos, epístolas, diálogos, para recrear los estados de ánimo de los personajes, etcétera. Son otros tantos recursos literarios, mediante los cuales se confunden las fronteras de la historia y de la literatura. Resulta obvio, sin embargo, que tales obras sólo hasta cierto punto pertenecen a la literatura y que, por consiguiente, sólo en parte interesan al estudioso del fenómeno literario [48].

Hoy no exigimos de un estudio histórico o de un sermón naturaleza literaria, sino la verdad y la manifestación de lo acontecido, o la exposición de verdades religiosas y morales. Muchos de los recursos literarios de las obras históricas de João de Barros o de Oliveira Martins no cabrían actualmente en una tesis de doctorado en ciencias históricas, y muchas páginas literarias de Vieira desentonarían en una alocución papal de nuestros días.

7. Determinada así la naturaleza de la obra literaria, se impone el estudio de las posibilidades, fundamentos y propósitos de la disciplina que nos ocupa —la *teoría de la literatura*—. El objeto material de la teoría de la literatura ya está, evidentemente, establecido —la literatura—; pero es necesario señalar el ángulo específico desde donde se contempla este objeto: es preciso, en suma, determinar el objeto formal de la teoría de la literatura, el cual no se identifica, por ejemplo, con el objeto formal de la historia literaria ni de la crítica literaria.

8. La teoría de la literatura se integra en el grupo de las llamadas ciencias del espíritu, caracterizadas por un objeto, unos métodos y una meta que no son los de las llamadas ciencias de la natu-

[48] El desconocimiento de esta verdad explica que muchas veces las historias de la literatura concedan amplia atención a aspectos y elementos no literarios de las personalidades y obras que estudian. A este respecto escribe el Prof. Prado Coelho: "Los escritores son ambiguamente valorados ya como personas prácticas, por sus ideas y acciones, va como personas estéticas. Ejemplo típico el de Vieira: se da más importancia al misionero, al diplomático, al hombre de cierta configuración mental representativa, que a lo que realmente atañe a la Historia Literaria: el artista (sentimientos convertidos en fuentes de emociones estéticas, imaginación, ritmo)" (*Problemática da história literária*, pp. 36-37).

raleza. Mientras que éstas tienen como objeto el mundo natural, la totalidad de las cosas y de los seres simplemente dados ya al conocimiento sensible ya a la abstracción intelectual, las ciencias del espíritu tienen como objeto el mundo creado por el hombre en el transcurso de los siglos —ámbito singularmente vasto, pues abarca todos los dominios de la múltiple actividad humana.

Las ciencias naturales tienen como ideal la explicación de la realidad mediante la determinación de leyes universalmente válidas y necesarias, que expresan relaciones inderogables entre los múltiples elementos de la realidad empírica; las ciencias del espíritu, en cambio, se esfuerzan por comprender "la realidad en su carácter individual, en su devenir, espacial y temporalmente condicionado" [49]. Quiere decirse, por consiguiente, que la teoría de la literatura, rama del saber incluida en las ciencias del espíritu, no puede aspirar a la objetividad, rigor y exactitud que caracterizan a las ciencias naturales: el concepto de ley, elemento nuclear de las ciencias de la naturaleza, no se verifica en los estudios literarios, y algunas tentativas de establecer leyes en el estudio del fenómeno literario han tropezado con dificultades insuperables [50].

9. Pero ¿será posible una teoría de la literatura, aunque, según ciertos estetas y críticos, la obra literaria sea individualidad absoluta, unicidad pura, enigma particular e irreductible? La antigua proposición, de origen espinosiano, *individuum est ineffabile*, parece demostrar que la obra literaria sólo podrá ser apreciada a través de una fruición simpatética, puramente subjetiva, lo cual impide claramente la constitución de un saber objetivo.

De otra parte, una importante corriente estética derivada de las doctrinas de Benedetto Croce —y en la que se encuadran diferentes orientaciones estilísticas, sobre todo la vossleriana— afirma que, siendo la obra literaria individualidad estricta, "manifestación *lingüística* de la interioridad *hic et nunc* del poeta", sólo una estilística individualizante podrá constituir la modalidad adecuada del estudio de

---

[49] Pietro Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 171-172.

[50] Carlos de Assis Pereira, *Ideário crítico de Fidelino de Figueiredo*, S. Paulo, 1962, pp. 33 ss.; R. Wellek y A. Warren, *ob. cit.*, p. 20.

la obra literaria; de donde se concluye, para la literatura, la imposibilidad de una ciencia generalizadora.

En estas posturas parece haber inexactitudes que exigen un análisis refutativo. Ante todo, importa observar que la noción de *individuo* —que, como demostró Rickert, no es exclusiva del ámbito de las ciencias del espíritu, pues aparece igualmente en el dominio de las ciencias de la naturaleza [51]— con que lidian las ciencias del espíritu, no significa necesariamente un factor monádico, absolutamente independiente y aislado. Por el contrario: en ese individuo es esencial el carácter de conexión recíproca entre elementos diversos, así como su inserción en una totalidad que lo comprende. El carácter singular e irrepetible del individuo sólo se explica perfectamente dentro de los cuadros de esa totalidad que lo abarca, y dentro de un proceso de desarrollo verificable en esa totalidad. El significado de la relativa novedad de un individuo, así como del desarrollo en que se basa tal novedad, sólo puede ser rectamente definido por la referencia de esa novedad y de ese desarrollo al mundo de los valores en que se integran y que los posibilita —y este hecho permite un conocimiento generalizador del individuo.

Lo que acabamos de exponer se aplica a la obra literaria. En efecto, la doctrina de Benedetto Croce, según la cual la obra literaria es individualidad estricta, no resiste un análisis riguroso. En su *Estetica come scienza dell'espresione e linguistica generale* [52], Croce subraya de modo particular la invalidez de cualquier tentativa de intelectualización generalizadora del significado estético de una obra, de todo esfuerzo para elaborar una *Poética*, es decir, un saber acerca de las estructuras generales, de las categorías específicas del fenómeno estético. El arte, según Croce, es *intuición lírica y expresión de la personalidad*, y, por consiguiente, individualidad pura. Pero, admitiendo la poesía como objetivación de la interioridad pura, ¿cómo explicar la capacidad comunicativa propia de la poesía? Aquí reside la objeción fundamental contra la doctrina de Croce y las teorías que en ella se inspiran, como la de Karl Vossler. En efecto, como acentúa Félix Martínez Bonati, "lo individual es por definición irreproduci-

51 Pietro Rossi, *ob. cit.*, p. 171.

52 Véanse especialmente los capítulos IX y XV.

ble; sólo lo general, lo intersubjetivo, puede ser pensado como compartido. El estado de alma es comunicable sólo *in specie*, sólo en las estructuras y carácter generales" [53]. La obra literaria, entendida como individuo absoluto, constituiría una esfinge perpetuamente silenciosa, una experiencia necesariamente intransferible a la conciencia de otros. No hay duda de que la interioridad del autor sólo puede ser comunicada a través de relaciones y estructuras generales, que constituyen las *condiciones de posibilidad de la experiencia literaria:* estructuras lingüísticas, poéticas, estilísticas, etc. La obra, en su origen y en su naturaleza, se sitúa en el *orden de la literatura,* mantiene múltiples y sutiles relaciones con otras obras, con los valores del mundo estético, con experiencias literarias precedentes [54]. Como expuso T. S. Eliot en su famoso ensayo *La tradición y el talento individual,* la obra poética es incomprensible sin la consideración de sus relaciones con las obras del pasado, con el orden de la literatura, sobre el cual, a su vez, actúa la obra poética, modificándolo y enriqueciéndolo [55]. Ciertamente, ¿cómo podremos comprender la novela de Eça de Queirós sin tener en cuenta a Flaubert y sus realizaciones en el dominio de la ficción novelesca, sin tener en cuenta el realismo y el naturalismo? ¿Cómo comprenderemos a Paul Valéry, por ejemplo, sin integrarlo en un orden de la literatura en que Mallarmé surge como elemento fundamental, y en que destacan, en segundo plano, Edgar Allan Poe y Baudelaire? Y ¿cómo podrá ser entendido el surrealismo de Breton sin tener en cuenta el romanticismo, la poesía y la poética de Rimbaud y de Lautréamont? El secreto, las dimensiones peculiares del cosmos de un poema radican en las estructuras comunitarias de que el poeta echa mano, comenzando por las estructuras comunitarias del lenguaje.

---

53 Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria,* Santiago de Chile, Ed. de la Universidad de Chile, 1960, pp. 109 ss.

54 Gaëtan Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature. I. L'écrivain et son ombre,* Paris, Gallimard, 1953, p. 35.

55 T. S. Eliot, "A tradição e o talento individual", *Ensaios de doutrina crítica,* Lisboa, Guimarães Editores, 1962. Sobre este aspecto importantísimo del pensamiento estético-crítico de Eliot, v. Seán Lucy, *T. S. Eliot and the idea of tradition,* London, Cohen & West, 1960.

El error de Croce se manifiesta claramente una vez más en su modo de considerar el lenguaje, y, puesto que, para el esteta italiano, poesía se identifica con lenguaje y estética con lingüística, conviene hacer algunas observaciones a este respecto. Siguiendo los puntos de vista de Humboldt, considera Croce el lenguaje como *enérgeia* y no como *érgon*, es decir, como actividad y no como producto. El lenguaje es creación perpetua, nacida de la "necesidad interna de conocer y de buscar una intuición de las cosas", y es, al mismo tiempo, expresión, "objetivación individual de lo individual". Croce se sitúa, de este modo, resuelta y exclusivamente en el dominio del *habla*, despreciando el dominio de la *lengua* [56], que clasifica como "construcción empírica sin existencia real". Desconoce, así, la existencia de las estructuras lingüísticas, de los sistemas lingüísticos, de un saber que es, simultáneamente, condición y producto de la actividad lingüística. Como escribe un lingüista eminente, Croce, "oponiéndose, justamente, a la consideración "materialista" de la lengua como realidad autónoma, como organismo independiente de los individuos hablantes, ha caído en la exageración contraria, que es la de considerar el lenguaje como fenómeno exclusivamente subjetivo y negar toda objetividad a la lengua como sistema. Pero objetivismo —como ya otros han observado— de ninguna manera quiere decir "materialismo" (la "lengua" es un "objeto" inmaterial, abstracto), y el idealismo filosófico puede perfectamente conciliarse, sin ningún compromiso teórico, con el objetivismo y hasta con el estructuralismo lingüístico" [57].

Creemos, pues, que es posible fundamentar una *teoría de la literatura*, una *poética* o *ciencia general de la literatura*, que estudie las estructuras genéricas de la obra literaria, las categorías estético-literarias que condicionan la obra y permiten su comprensión, y que establezca un conjunto de métodos capaz de asegurar el análisis riguroso del fenómeno literario [58]. Negar la posibilidad de instaurar este saber

---

[56] Sobre la distinción entre *lengua* y *habla*, introducida en la lingüística moderna por Ferdinand de Saussure, v. Eugenio Coseriu, "Sistema, norma y habla", *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962.

[57] Eugenio Coseriu, *ob. cit.*, p. 33.

[58] Véanse René Wellek y Austin Warren, *ob. cit.*, p. 22: "La teoría

en el mundo profuso y desbordante de la literatura equivale a transformar los estudios literarios en esfuerzos inconexos que jamás podrían adquirir el carácter de conocimiento sistematizado [59].

10. Así, pues, la teoría de la literatura, sin dejar de constituir un saber válido en sí, se convierte en una disciplina propedéutica ampliamente fructífera para los diversos estudios literarios particulares, y éstos —estudios de historia o de crítica literaria— contribuirán cada vez más a corregir y fecundar los principios y las conclusiones de la teoría de la literatura.

Creemos, en efecto, que la teoría de la literatura, para alcanzar resultados válidos, no puede transformarse en disciplina de especulación apriorística, sino que debe recorrer continua y demoradamente las obras literarias: requiere un conocimiento exacto, concreto, vivo del fenómeno literario. La disciplina que cultivamos no puede, so pena de esterilizarse, levantar sus construcciones siguiendo una tendencia filosofante que desconozca o deforme la realidad histórica de la obra literaria.

La teoría de la literatura debe igualmente evitar una tentación que arruinó y desacreditó a la poética y a la retórica de los siglos XVI, XVII y XVIII: la tentación de establecer reglas que pretendan vincular al creador literario. Ante la diversidad histórica del fenómeno literario, es absurdo emitir reglas dogmáticas que intenten asumir una función normativa y judicativa: querer, por ejemplo, excluir de la creación poética la inteligencia, y establecer esta exclusión como principio normativo, desconociendo así tanto a Boileau como a Paul Valéry, a T. S. Eliot como a Ricardo Reis. No se trata de elaborar reglas o normas, sino de comprender, de organizar con-

---

literaria, un *órganon* metodológico, es la gran necesidad de la investigación literaria en nuestros días".

59 El gran pensador español Xavier Zubiri escribe: "Una ciencia es de hecho realmente ciencia y no simplemente una colección de conocimientos, en la medida en que se nutre *formalmente de sus principios* y en la medida en que, partiendo de cada uno de sus resultados, vuelve a aquéllos" *(Naturaleza, historia, Dios,* Buenos Aires, Ed. Poblet, 1948, p. 18). Estas palabras de Zubiri pueden ser transferidas, con toda validez, al dominio de los estudios literarios.

ceptualmente un determinado conocimiento acerca del fenómeno estético-literario.

Este conocimiento, en vez de perjudicar, viene a intensificar la fruición estética y a revelar más plenamente una de las más esplendorosas experiencias y aventuras humanas, porque, como afirma Hegel, "lo que se sabe es muy superior a lo que no se sabe".

II

FUNCIONES DE LA LITERATURA

1. Después del intento de determinar la naturaleza de la literatura, conviene formular una nueva pregunta: ¿cuál es la finalidad o la función de la literatura? Esta pregunta ha recibido, en las diversas sociedades y culturas, múltiples y dispares respuestas, y ciertamente ha de suscitar en el futuro la misma disparidad de soluciones. La teoría de la literatura tiene que atender a esta multiplicidad de aspectos del fenómeno literario, sin caer en la tentación de reducir la riqueza y la diversidad de las formas y de las ideas del arte literario a una fórmula abstracta y descarnada. Es necesario, eso sí, que, sin desfigurar la realidad histórica del arte literario, la teoría de la literatura recoja e interprete las soluciones más significativas e influyentes, dadas, a lo largo del tiempo, al problema de la función de la literatura —y tales soluciones, como es obvio, nos interesan en cuanto representan estructuras generales que han informado, a lo largo de la historia, la experiencia literaria.

2. Es relativamente moderna la conciencia teorética de la validez intrínseca y, consiguientemente, de la autonomía de la literatura, es decir, la conciencia de que la literatura —como cualquier otro arte— tiene valores propios y constituye una actividad independiente y específica que no necesita, para legitimar su existencia, ponerse al servicio de la *polis*, de la moral, de la filosofía, etc. Claro que el hombre de letras de cualquier época tuvo casi siempre conciencia del

carácter propio y de la dignidad de su menester de escritor; pero le faltó, hasta época no muy lejana, la conciencia de que su arte podría ser juzgado y valorado únicamente en función de elementos estéticos. Teognis de Mégara (siglo VI-V a. de C.), por ejemplo, tiene conciencia plena de la grandeza específica de su condición de poeta, a través de la cual puede conceder la inmortalidad a las personas por él cantadas; pero sólo justifica su oficio de poeta en cuanto subordinado a los principios de la ética y de la justicia [1].

Los conocidos versos de Horacio que señalan como fin de la poesía *aut prodesse aut delectare* [2] no implican un concepto de poesía autónoma, de una poesía exclusivamente fiel a valores poéticos, al lado de una poesía pedagógica. El placer, lo *dulce* a que se refiere Horacio y es mencionado por una larga tradición literaria europea de raíz horaciana, conduce más bien a una concepción hedonista de la poesía, lo cual constituye todavía hoy un medio de hacer dependiente, y, muchas veces, de someter lastimosamente la obra poética.

De hecho, hasta mediados del siglo XVIII se atribuye a la literatura, casi sin excepción, una finalidad o hedonista o pedagógico-moralista. Y decimos "casi sin excepción" porque en algunos casos se patentiza con mayor o menor agudeza la conciencia de la autonomía de la literatura. Calímaco, por ejemplo, característico representante de la cultura helenística, busca y cultiva una poesía original, rica en bellos efectos sonoros, en ritmos nuevos y gráciles, ajena a motivaciones morales. Siglos más tarde, algunos trovadores provenzales transforman su actividad poética en auténtica religión del arte, consagrándose de manera total a la creación del poema y a su perfeccionamiento formal, excluyendo de sus propósitos toda intención utilitaria. Un fino conocedor de la literatura medieval, el Prof. Antonio Viscardi, escribe a este respecto: "Lo que importa es la fe nueva en el arte, en la que todos los "trovadores creen firme e íntimamente,

---

1 Prof.ª Dra. Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, 2.ª ed., Coimbra, 1963, pp. 140 ss.; v., de la misma autora, *O conceito de poesia na Grécia arcaica*, Coimbra, 1962, pp. 14 ss.

2 Horacio, *Epistula ad Pisones*, vv. 333-334: "Aut prodesse uolunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere uitae" ("Los poetas quieren o ser útiles o deleitar/o tratar al mismo tiempo asuntos gratos e idóneos para la vida").

y que todos observan y practican con devoción sincera". De esta fe nace el sentido trovadoresco del arte que es el fin de sí mismo. *El arte por el arte* es un descubrimiento de los trovadores" [3].

A pesar de estos y algunos otros raros ejemplos, no hay duda de que la conciencia de la autonomía de la literatura —y del arte en general— sólo adquirió fuerza y alcanzó su fundamentación a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, época desbordante de actividad intelectual en muchos dominios y, particularmente, en el de las ideas estéticas.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), a quien se debe la creación del vocablo *estética,* fue ciertamente uno de los primeros pensadores que consideraron el arte como un dominio específico, independiente de la filosofía, de la moral y del placer. En 1778, Karl Philip Moritz, en su obra *Sobre la imitación plástica de lo bello (Über die bildende Nachahmung des Schönen),* afirma que la obra de arte es un microcosmo, un todo orgánico, completo y perfecto en sí mismo, y que es bello precisamente porque *no tiene necesidad de ser útil.* La utilidad se muestra como factor extraño a la belleza, pues "ésta posee en sí misma su valor total y la finalidad de su existencia" [4].

El año 1790 es hito fundamental en el desarrollo de las doctrinas sobre la autonomía del arte: publica Kant su *Crítica del juicio,* donde presta atención particular al problema de la finalidad del arte. Según Kant, el sentimiento estético es ajeno al interés de orden práctico, lo cual ya no acontece con lo agradable, pues esto va siempre unido al interés. Como escribe un estudioso de la estética kantiana, "la finalidad estética que caracteriza a la belleza consiste en que la forma representativa del objeto, independientemente de cualquier deseo o voluntad, en la pura contemplación, pone en movimiento, en un juego libre y armonioso, las dos facultades que constituyen la estructura del sujeto consciente (el intelecto y la fantasía)" [5]. Así, mientras que, en

---

[3] Antonio Viscardi, "Idee estetiche e letteratura militante nel medioevo", *Momenti e problemi di storia dell'estetica,* parte prima, Milano, Marzorati, 1959, p. 252.

[4] M. H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition,* New York, Oxford Univ. Press, 1953, p. 327.

[5] Antonio Banfi, prefacio de su ed. de *La critica del giudizio estetico,*

la esfera de la acción moral o práctica, la finalidad es concebida como objetiva, pues el objeto es el término final de la actividad, en el dominio del arte la finalidad es siempre *finalidad sin fin (Zweckmässigkeit ohne Zweck)*, realizada en un plano de pura contemplación, sin que importe la existencia empírica del objeto en sí; y el placer resultante de la experiencia estética será una *satisfacción desinteresada (interesseloses Wohlgefallen)*, es decir, un placer exento de la intromisión del deseo y de la voluntad.

Las doctrinas de Kant sobre estos problemas ejercieron un influjo importante y contribuyeron mucho a que la literatura fuese concebida como dominio autónomo, cuya existencia no necesita ser justificada por su vinculación a un ideal moral, religioso, social, etc. Goethe, por ejemplo, escribe que, acerca de la belleza, "no pueden labios humanos decir nada más sublime que: *¡existe!*", y considera la distinción kantiana entre estética y efectos morales como un acto libertador, pues la imposición de fines didácticos a una obra artística es "antiguo prejuicio" [6].

El romanticismo, al considerar la poesía y el arte en general como un conocimiento específico y el único capaz de revelar al hombre lo infinito, los misterios de lo sobrenatural y los enigmas de la vida, confería al fenómeno estético una justificación intrínseca y total: a medida que el arte se va transformando en valor absoluto y en una religión, cesa la necesidad de subordinarlo a cualesquiera otros valores para fundamentar su existencia. La idea de la obra de arte como mundo autónomo y exento de propósitos extrínsecos surge con frecuencia en Schelling y en Hegel [7]. La aparición, por vez primera,

---

Milano, Mondadori, 1934, p. 53. Puede verse un detallado análisis de la estética de Kant en Alexandre F. Morujão, *Sobre a interpretação kantiana do belo e da arte*, Braga, 1967 (sep. de la *Revista Portuguesa de Filosofia*, XXIII, 2, 1967).

6 René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950): La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1959, pp. 242 y 251.

7 Sobre las ideas de Hegel en este dominio escribe Bernard Teyssèdre: "Así, un arte moralizador no podría sino degradar el arte, inmolado una vez más a los errores absurdos de Pigmalión; degradaría también la moral, pues la ley no tiene ninguna necesidad de ser bella, ni puede serlo. La individualidad concreta de la obra se escindiría entre una abstracción hueca y una decoración tan superflua como mal adecuada al contenido: arte y moral mo-

de la expresión *el arte por el arte* está relacionada con los círculos románticos alemanes, especialmente los de Weimar y Jena, y con los estetas seguidores de Kant y de Schelling: en efecto, aquella expresión parece surgir por primera vez en 1804, en el *Journal intime* de Benjamin Constant, a propósito de las doctrinas de Henry Crabb Robinson, discípulo de Schelling y exegeta de Kant [8].

En Francia, donde las doctrinas del arte por el arte adquirieron una estructuración y una importancia sin precedentes, las ideas de Kant, de Schelling, de Hegel y otros románticos alemanes sobre la autonomía del arte fueron difundidas inicialmente por los representantes de la llamada *filosofía ecléctica,* Cousin y Jouffroy. Cousin insiste con vigor en la afirmación de que la belleza es independiente de la moral y de la religión, y subraya que "el artista es ante todo artista" que no puede sacrificar su obra a ningún fin social, religioso, etcétera. Las nociones de "belleza pura", "arte puro", "desinterés artístico" y otras también de raíz kantiana se difunden y conquistan adeptos en las primeras décadas del siglo XIX; en 1832, en el prefacio de *Premières poésies,* y luego con más violencia e ironía, en 1835, en el célebre prefacio de *Mademoiselle de Maupin,* Théophile Gautier defiende las doctrinas del arte por el arte y ataca con vehemencia a los moralistas de corte tradicional, a los utilitaristas modernos y a los socialistas utópicos, que predicaban una finalidad moral o social de la literatura. El arte por el arte comienza a tener prosélitos en algunos sectores románticos, sobre todo en el grupo de jóvenes escritores y artistas conocidos por el nombre de *Bohème,* y, hacia mediados del siglo XIX, Flaubert y Baudelaire defienden muchos de sus principios. Los poetas del *Parnaso,* como Leconte de Lisle y Théodore de Banville, permanecen fieles a lo esencial del arte por el arte, y los hermanos Goncourt exacerban hasta el límite algunos aspectos de esta doctrina. El decadentismo de fines del siglo XIX —y particularmente la conocida novela de Huysmans, *A rebours* (1884)—

---

rirían de tedio —porque, en verdad, se muere de tal cosa, ya que bastó precisamente para el suicidio del Estoico" (*L'esthétique de Hegel,* Paris, P. U. F., 1958, p. 38).

[8] William K. Wimsatt Jr. & Cleanth Brooks, *Literary criticism,* New York, Knopf, 1964, p. 477.

es, desde muchos puntos de vista, una reviviscencia enfermiza de los ideales del arte por el arte.

La buena fortuna de las doctrinas del arte por el arte no se restringió a Francia, sino que se extendió por las literaturas europeas y hasta por la americana. En América del Norte, efectivamente, Edgar Allan Poe (1809-1849) condena con ardor la *herejía* de la poesía didáctica, tan difundida en los círculos literarios americanos de la época, y afirma con énfasis que el poema tiene su más alta nobleza en su condición específica de poema y en nada más. En *The poetic principle* escribe: "Se ha considerado, tácita o expresamente, directa o indirectamente, que el objetivo último de toda poesía es la verdad. Todo poema, se dice, debe inculcar una moral; y por esta moral se medirá el mérito poético de la obra. Nosotros, los americanos, propugnamos especialmente esta feliz idea; y nosotros, los bostonianos, muy especialmente la desarrollamos por completo [...] pero la verdad es que, si consentimos en analizar nuestras propias almas, en seguida descubriremos que bajo el sol no existe ni *puede* existir obra más altamente dignificada, más soberanamente noble que este verdadero poema —este poema *per se*—, este poema que es poema y nada más —este poema escrito únicamente por el gusto del poema—" [9]. Por eso Poe considera el placer que nace de la contemplación de la belleza como el más puro y elevado de los placeres, y concluye que la belleza es la "obligación del poema".

En Inglaterra, el volumen de Swinburne *Poems and ballads*, publicado en 1866, representa un factor importante en la difusión de las teorías del arte por el arte, y, en las últimas décadas del siglo XIX, Walter Pater, el célebre historiador del arte renacentista, y Oscar Wilde, que resume en su obra y en su vida la aventura y la tragedia del decadentismo europeo, aparecen en la literatura inglesa como los más influyentes heraldos de aquel credo estético.

En la literatura portuguesa, esta doctrina literaria se manifiesta tardíamente y con escaso vigor. Atrajo, es cierto, al joven Eça de Queirós, que, más tarde, encarnará algunos aspectos de tales ideas en

---

[9] Edgar Allan Poe, "The poetic principle", en Gray Wilson Allen & Harry Hayden Clark, *Literary criticism. Pope to Croce*, Detroit, Wayne State Univ. Press, 1962, pp. 350-351.

la figura de Fradique Mendes y expresará con frecuencia su admiración por Théophile Gautier, Baudelaire y Leconte de Lisle [10]; caracteriza parte de la obra de António Feijó y, ya casi al fin del siglo, halla en Eugénio de Castro el artista que le dio entre nosotros expresión más agresiva y espectacular; está presente, por último, con formas diversas, en las corrientes post-simbolistas.

El arte por el arte, como movimiento estético, como escuela literaria históricamente situada y determinada, es fenómeno característico del siglo XIX. Tiene mérito innegable: creyó en la autonomía y en la legitimidad intrínseca de la literatura, y difundió el principio de que la literatura debe realizar ante todo valores estéticos. Pero esta defensa de la autonomía de la literatura, en las teorías del arte por el arte, produjo con frecuencia, como veremos, el empobrecimiento y la desvirtuación del fenómeno literario, a causa de la interpretación muchas veces viciada que se dio a la autonomía de los valores literarios, y a causa también del esteticismo morboso, del antagonismo radical entre el arte y la vida, del amoralismo agresivo, etc., que muchos de sus representantes cultivaron.

Analicemos ahora, en breve esbozo, los aspectos más relevantes y característicos del arte por el arte.

3.1. En primer lugar, las doctrinas del arte por el arte rehusan toda posibilidad de identificar o de aproximar siquiera la utilidad y

---

[10] Véase *A correspondência de Fradique Mendes*, Porto, Chardron, 1909, páginas 7-8: "Desde aquella siesta de agosto, en el Martinho, no volví a ver las LAPIDÁRIAS: y, por lo demás, lo que en ellas me prendó entonces no fue la Idea, sino la Forma —una forma soberbia de plasticidad y de vida, que al mismo tiempo me recordaba el verso marmóreo de Leconte de Lisle, con una sangre más caliente en las venas del mármol, y la nervosidad intensa de Baudelaire vibrando con más norma y cadencia. Pues bien, precisamente en ese año de 1867, yo, J. Teixeira de Azevedo, y otros camaradas, habíamos descubierto en el cielo de la Poesía Francesa (único cielo al que nuestros ojos se alzaban) toda una pléyade de estrellas nuevas, entre las que sobresalían, por su brillo superior y especial, esos dos soles —Baudelaire y Leconte de Lisle"; *ibid.*, p. 43: "¡Gautier! ¡Teófilo Gautier! ¡Oh gran Théo! ¡Oh maestro impecable! ¡Otro ardiente arrobo de mi mocedad! Así, pues, no me había equivocado del todo. Si no era un Olímpico —era al menos el último Pagano, que conservaba, en estos tiempos de intelectualismo abstracto y ceniciento, la religión verdadera de la Línea y del Color".

la belleza, y, por tanto, niegan a la obra literaria todo objetivo útil. El prefacio de *Mademoiselle de Maupin*, novela de Théophile Gautier, es muy ilustrativo a este respecto: la utilidad pragmática de un par de zapatos, de un ferrocarril, etc. —escribe Gautier—, es absolutamente ajena al dominio estético, y sólo los economistas, poseídos por la idea despótica del aumento de la riqueza material, pueden concebir la literatura como una actividad y un instrumento que únicamente se legitiman cuando contribuyen al fomento de aquella riqueza. Se podrá hablar de utilidad en el plano artístico, pero confiriendo al vocablo "utilidad" un sentido particular, sinónimo de exigencia estética, como cuando se dice que, para un poeta, es útil que el primer verso rime con el segundo.

Si el origen y la medida determinante de los valores fuesen las necesidades prácticas e inmediatas del hombre, el poeta estaría en grado inferior al zapatero. Pero el hombre alberga exigencias de otro orden, inexplicables para una mentalidad utilitarista, pues se apartan de una visión pragmática de las cosas y de los seres. ¿Para qué la belleza de las mujeres, si cualquier mujer fisiológicamente normal podría satisfacer las necesidades de los economistas? ¿Para qué la belleza, tan frágil y tan pura, de las rosas, los coloridos profundos y aterciopelados de los tulipanes, si son las coles y las patatas las que sacian el hambre? ¿Para qué Mozart y la gracia cristalina de su música? Pero sólo almas bárbaras despreciarían, so pretexto de su inutilidad, la belleza de las mujeres, de las rosas, de la música de Mozart. "Sin pretender rebajar la ilustre profesión de zapatero, tan estimada por mí como la de monarca constitucional, confesaré humildemente que preferiría tener descosido mi zapato antes que mal rimado mi verso, y que pasaría sin zapatos más a gusto que sin poemas", escribe Gautier [11]. Y, con suprema violencia e ironía contra los utilitaristas, prosigue: "Sólo es verdaderamente bello lo que no puede servir para nada; todo lo útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad, y las necesidades del hombre son innobles. El lugar más útil de una casa es el retrete" [12].

---

[11] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier, 1955, prefacio, p. 22.

[12] *Ibid.*, p. 23.

La negativa a identificar lo bello con lo útil, y la implícita depreciación de la utilidad entendida pragmáticamente, se relacionan con una actitud intelectual muy importante: una hostilidad y un escepticismo muy fuertes frente al progreso de la ciencia y de la técnica y frente a la creencia en la perfectibilidad humana fundada en tal progreso. Las conquistas de la ciencia y de la técnica, la creciente industrialización y las riquezas de ella derivadas provocan en las multitudes una euforia obcecante, que conduce al menosprecio y al olvido de todos los valores que no se integran en el mito del progreso. En nombre de los valores postergados, sobre todo de los valores estéticos, y en nombre de la espiritualidad misma del hombre, los adeptos del arte por el arte proclaman su repulsa frente a los ideales de progreso y de perfectibilidad humana entendidos al modo de los utilitaristas. Baudelaire considera la noción de progreso como invención del filosofismo moderno, hija del terreno podrido de la fatuidad, y acentúa sus desastrosas consecuencias, puesto que aniquila la libertad, amortigua la responsabilidad y confunde el mundo físico con el mundo moral, el mundo natural con el sobrenatural [13]. El progreso auténtico sólo en el plano moral puede situarse, y tendrá que ser, por tanto, obra del individuo, no de la masa: postula, por consiguiente, una responsabilidad individual, lo cual no acontece con el mito del progreso material, que implica la abdicación de esta responsabilidad individual en el océano anónimo de las multitudes, de los *otros*. Por eso Baudelaire escribía en forma de axioma: "Teoría de la verdadera civilización. No reside en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas giratorias. Reside en la disminución de los vestigios del pecado original" [14].

3.2. El problema de las relaciones de la literatura con la moral se inserta lógicamente en el cuadro, más amplio, de las relaciones de la literatura con la utilidad. Y así como el arte por el arte concluye que es imposible vincular la literatura a objetivos utilitarios, también concluye que es imposible asociar los valores literarios a valores morales. Gautier, en el ya citado prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, denuncia

---

[13] Baudelaire, "Exposition universelle — 1855", *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 693 ss.

[14] *Idem*, "Mon coeur mis à nu", *op. cit.*, p. 1.224.

con particular acrimonia los intentos de transformar la literatura en cartilla de virtudes y de ejemplaridad moral: los periodistas se transforman en predicadores, los folletines en púlpitos, y todos, católicos y neocristianos mezclados con republicanos y saint-simonianos, abogan por una poesía, un teatro y una novela moralizadores y estimuladores de las buenas costumbres. Sin embargo, como observa Gautier, este afán moralizante no tiene ninguna dimensión universalista, porque, en el fondo, no es más que la expresión de los intereses de un grupo. Esta acusación no la dirigen los adeptos del arte por el arte sólo contra los sectores llamados conservadores, sino también contra los socialistas y otros progresistas revolucionarios que, so capa de moralidad, lo único que pretenden es imponer su ideario de facción, como declara Baudelaire: "Es doloroso comprobar que encontramos errores semejantes en dos escuelas opuestas: la burguesa y la socialista. ¡Moralicemos! ¡Moralicemos!, exclaman ambas con fiebre misionera. Naturalmente, una predica la moral burguesa, y la otra, la socialista. Entendido así, el arte no es más que una cuestión de propaganda" [15].

Los románticos habían opuesto a las exigencias moralizantes de cuño tradicionalista una moral basada en la intensidad de la pasión y de los sentimientos y en los derechos y deberes de ella derivados; los defensores del arte por el arte adoptan más bien una actitud de *amoralismo* total. La literatura constituye un dominio propio, con sus necesidades y sus aspiraciones específicas, y la moral constituye otro dominio propio, con legítimas prerrogativas y un campo de acción definido: entre los dos dominios debe existir independencia completa, con total ausencia de interferencias perturbadoras. Por eso un crítico brasileño contemporáneo, Alceu Amoroso Lima, escribe acerca del arte por el arte: "Esta metafísica estética pretendió liberar completamente al arte de toda relación con otros valores, situándolo en un universo de pluralismo puro" [16].

---

15 *Idem*, "Les drames et les romans honnêtes", *op. cit.*, p. 973.

16 Alceu Amoroso Lima, *A estética literária e o crítico*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Agir, 1954, p. 37. Taine, autor tan distante del arte por el arte, formuló con gran claridad este principio de la independencia recíproca del arte y la moral: "Cada uno en su casa, es mi gran tesis. En la vida práctica, la moral es reina... Pero si la veo y la amo en su dominio, la expulso del dominio

Quiere decirse, por tanto, que, para el escritor, las cosas morales, igual que las inmorales, son, en principio, factores *anestéticos;* sólo le interesan profundamente cuando asumen un valor estético, perdiendo así su naturaleza moral o inmoral. *El verdadero artista no tiene, pues, que preocuparse de la moral,* y bajo ningún pretexto debe envilecer su arte con la adopción de subterfugios moralistas.

Es necesario, sin embargo, considerar dentro de este principio fundamental del arte por el arte dos actitudes diversas: una, escudada en la independencia recíproca de la moral y de la literatura, cae en una inmoralidad velada o patente; la otra, negando a la moral todo derecho sobre la literatura, consigue restablecer un profundo equilibrio de valores, al reconocer en toda obra literaria auténtica una moralidad propia y superior. De la primera actitud son exponentes un Huysmans y un Wilde; de la segunda es representante genial Baudelaire, por ejemplo.

Des Esseintes, el protagonista de *A rebours,* siente un placer satánico en aconsejar a su amigo d'Aigurande que se case, porque adivina que el futuro hogar acabará desastrosamente en el adulterio. Un día, Des Esseintes encuentra en la calle a un joven mendigo de dieciséis años, y en seguida procura iniciar un infame proceso de corrupción, fomentando en el muchacho vicios cuya satisfacción exigiría más tarde la desvergonzada audacia que no retrocede ante el robo ni ante el asesinato. Las palabras que Des Esseintes dirige como despedida al joven introducido ya en la ruta de perdición son una obra maestra de sadismo y de cínico descaro: "No volveremos a vernos, le dijo; vuelve lo más pronto posible a casa de tu padre [...] y acuérdate de esta sentencia como si fuese evangélica: haz a los otros lo que no quieres que te hagan. Con esta máxima, llegarás lejos. —Buenas no-

---

ajeno. El arte y la ciencia son independientes. La moral no debe tener ningún poder sobre ellas; nunca el artista, antes de hacer una estatua, ni el filósofo, antes de establecer una ley, deben preguntarse si tal estatua será útil a las costumbres, si tal ley conducirá a los hombres a la virtud. El artista sólo tiene por finalidad producir lo bello; el sabio sólo tiene por objetivo hallar la verdad. Transformarlos en predicadores es destruirlos. No hay arte ni ciencia desde el momento en que el arte y la ciencia se convierten en instrumentos de pedagogía y de gobierno" (cit. en Auguste Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes,* Paris, Lucien Dorbon, 1959, pp. 237-238).

ches. —Sobre todo, no seas ingrato; dame noticias tuyas lo más pronto posible, a través de las gacetas judiciales" [17].

La afirmación de Oscar Wilde, en su famosa obra *Intentions*, de que "la estética es superior a la ética [...], que el sentimiento del color es más importante, para el desarrollo del individuo, que el sentimiento de lo verdadero y de lo falso", es una puerta abierta para justificar, en nombre del arte, la perversión y los descarríos del sentimiento.

Baudelaire no duda en condenar toda literatura que expresamente se proponga un objetivo moral. A esta *herejía de la enseñanza* contrapone una poesía independiente de todos los valores no poéticos, y lo hace con palabras que son casi una traducción literal de las de Poe en *The poetic principle*: "La Poesía, por poco que uno quiera profundizar en sí mismo, interrogar a su alma, avivar sus recuerdos de entusiasmo, no tiene otro fin sino ella misma; no puede tener otro, y ningún poema será tan grande, tan noble, tan verdaderamente digno del nombre de poema, como el que haya sido escrito por el solo placer de escribir un poema" [18].

George Sand y su literatura de pretensiones moralistas despiertan en Baudelaire cólera violenta y desdén infinito: "Fue siempre moralista [...]. Esa es la razón de que jamás fuese artista [...]. No puedo pensar en esa estúpida criatura sin cierto estremecimiento de horror. Si la encontrase, no podría evitar arreglarle la cabeza a hisopazos" [19]. A propósito del proceso judicial y del escándalo en torno a *Madame Bovary*, Baudelaire demuestra que la obra literaria auténtica no necesita ningún personaje que venga a explicar el argumento y exponer su moral: "Una verdadera obra de arte no tiene necesidad de requisitoria. La lógica de la obra es suficiente para dar satisfacción a todos los postulados de la moral, y corresponde al lector sacar las conclusiones de la conclusión" [20].

Baudelaire no aboga, sin embargo, por una literatura puramente inútil, como la defendida por Gautier en el prefacio de *Mademoiselle de Maupin*, obra polémica contra la "imbécil hipocresía burguesa". La

17 Huysmans, *A rebours*, Paris, Fasquelle Ed., 1934, p. 158.
18 Baudelaire, "Théophile Gautier", *op. cit.*, p. 1.030.
19 *Idem*, "Mon coeur mis à nu", *op. cit.*, pp. 1.214-1.215.
20 *Idem*, "Madame Bovary", *op. cit.*, p. 1.008.

obra literaria auténtica, que procura realizar la belleza y no mutila ni deforma premeditadamente la realidad de la vida, no entra en pugna con la moral, sino que se encuentra con ella en un nivel muy elevado: "Por eso, lo que sobre todo exaspera al hombre de gusto en el espectáculo del vicio es su deformidad, su desproporción. El vicio hiere lo justo y lo verdadero, subleva el entendimiento y la conciencia, pero, como ultraje a la armonía, como disonancia, herirá más particularmente a ciertos espíritus poéticos; y no creo que sea escandaloso considerar toda infracción contra la moral, contra la belleza moral, como una especie de falta contra el ritmo y la prosodia universales" [21]. He aquí, pues, cómo a través de la creencia en la unidad total del universo, la belleza se hermana profundamente con el bien y con la verdad: la contemplación de la obra bella no puede dejar de producir en el alma humana un elevado sentimiento moral, un estremecimiento de superior armonía, y la literatura, sin adulterarse en contactos impuros, preservando su grandeza absolutamente estética, ofrecerá al hombre una vía luminosa de depuración de las pasiones y de liberación interior.

3.3. La vida, para las teorías del arte por el arte, no representa el mar vivificador en que el escritor debe sumergirse detenidamente para fecundar su obra. Aparece, por el contrario, como un conjunto de elementos impuros, en disonancia con el mundo esplendoroso del arte. La literatura se transforma en un sacerdocio que no puede cohabitar con los aspectos profanos de la vida del escritor: el artista, para no traicionar a su ideal, tiene que matar, o por lo menos cloroformar, al hombre que también en él existe. Charles Demailly, protagonista de la novela del mismo nombre, expresa así el punto de vista de los hermanos Goncourt: "¿Hay acaso lugar para el hombre en un hombre de letras?...". Piénsese en un crítico fríamente lúcido ante una representación teatral: "El hombre de letras me causa precisamente ese efecto; simplemente, la obra que escucha y contempla, es su vida. Se analiza cuando ama, y, cuando sufre, también se analiza... Su alma es una cosa disecada por él... ¿Sabéis cómo se acerca un hombre de letras a una mujer? Como Vernet al mástil del navío...

21 *Idem*, "Théophile Gautier", *op. cit.*, p. 1.031.

para estudiar la tempestad... No vivimos nosotros, sino nuestros libros... Los otros dicen: ¡He aquí una mujer! Nosotros decimos: ¡He aquí una novela!" [22].

Y cuando el artista no se mantiene fiel a este rumbo y se deja llevar por las solicitaciones de la vida como cualquier hombre vulgar, el fulgor de su destino excepcional entra en declive inexorable.

La acción aflige y disgusta al artista, y hasta los actos más elementales de la vida se le transforman en un martirio, según confiesa Flaubert: "Odio la vida, ... sí, la vida, y todo lo que me recuerda que es necesario soportarla. Es un suplicio caminar, vestirme, estar de pie..." [23]. La actividad política, con sus halagos a las masas, sus vacilaciones y su ineluctable pragmatismo, constituye un dominio detestado de manera particular por los partidarios del arte por el arte.

Acción de cualquier orden, riqueza material, poder político, hermosura física, son provincias de un reino efímero que no resiste la roedura del tiempo; y el artista busca la belleza que no muere, sueña con una obra que perdure con fulgor perenne, a lo largo de los siglos.

El arte, escribió Ortega y Gasset, "es una subrogación de la vida" [24] —un refugio al que se acogen las almas elegidas, delicadas, consumidas por un supremo ideal de belleza y que huyen de la imperfección y fealdad de la vida—. Las palabras de Ortega y Gasset definen con justeza la actitud del arte por el arte: el artista se aísla, movido por un sentimiento aristocrático que rehusa el comercio con las multitudes, se evade de la realidad cotidiana que le oprime, y construye nostálgicamente su *torre de marfil* —uno de los grandes mitos del arte por el arte [25].

---

22 Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Charpentier et C., 1888, p. 203.

23 Citado por Auguste Cassagne, *op. cit.*, p. 227.

24 Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, 4.ª ed., 1957, vol. I, p. 50.

25 "La expresión 'torre de marfil' procede de una poesía olvidada del gran crítico y mediano poeta Sainte-Beuve, en que éste retrataba, en 1837, a los corifeos del movimiento romántico. Contraponía al combativo Victor Hugo y a Alfred de Vigny, que hacia 1826 era considerado por los entendidos como el mayor poeta del círculo. Pero había enmudecido pronto: *Vigny, plus secret/comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait*" (Ernst Robert Cur-

El poeta del arte por el arte no dirige su poema a todos los hombres, no trata de conseguir, mediante fáciles contemporizaciones, la popularidad y el aplauso de las masas: en su altivez, habla sólo con los selectos, con los pocos capaces de entender y amar sus creaciones. El arte por el arte reencuentra así el viejo tema horaciano del odio y desdén hacia el "vulgo ignaro" —*odi profanum uulgus et arceo*— y hereda directamente el amargo desprecio de los románticos hacia los "filisteos" y "burgueses". Las palabras que Eugénio de Castro antepuso al volumen *Horas* ilustran bien esta doctrina: "Silva esotérica sólo para pocos... Tal la obra que el Poeta concibió *lejos de los bárbaros*, cuyo necio griterío —otra cosa no es de esperar— no logrará desviarle de su noble y altivo desdén de nefelibata" [26]. En esta actitud de distanciamiento existe una auténtica preocupación estética, pero existe también una peligrosa altivez esteticista que conduce a la ruptura de la comunicación del escritor con el público y, en su límite extremo, lleva al suicidio de la literatura [27].

3.4. Se comprende que una estética que propugna el desinterés absoluto del arte y la evasión de la vida se oriente hacia el exotismo como hacia un campo de virtualidades preciosas. La fuga, en el tiempo y en el espacio, de la realidad circundante era una defensa contra las tentaciones impuras que podrían asaltar al artista, y, junto con esta garantía de pureza artística, el exotismo ofrecía a la imaginación la originalidad impresionante, y tantas veces extraña, de paisajes, de figuras humanas y de costumbres, de color intenso que deslumbra la mirada, o las melodías y los ritmos de sabor inédito.

Exotismo en el tiempo: el arte por el arte reencuentra, después del paréntesis medievalista de los románticos, la antigüedad grecolatina, especialmente la antigüedad helénica. En ella se sitúa el reino

---

tius, *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Barcelona, Seix Barral, S. A., 1959, t. II, p. 296).

26 Eugénio de Castro, *Obras poéticas*, Lisboa, Lúmen, 1927, vol. I, páginas 93-94.

27 Este agudo problema del distanciamiento del poeta del arte por el arte frente a las multitudes, y de la necesidad de comunicarse con ellas, arrancó a Rubén Darío, en el prólogo a los *Cantos de vida y esperanza*, la siguiente confesión: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas".

de la belleza suprema, el altar purísimo del arte, ante el cual, como dirá el Renan de la *Prière sur l'Acropole*, va a postrarse el artista, hijo de padres bárbaros, cargado de remordimientos, para murmurar en oración ardiente: "Sólo a ti amaré... Arrancaré de mi corazón toda fibra que no sea razón y arte puro... Tú eres verdadera, pura y perfecta...". Ante la fealdad y vileza de la realidad cotidiana y circundante, erguíase esplendoroso el mármol eurrítmico de los templos de la Acrópolis, la blancura serena y grácil de los Apolos y de las Afroditas, el encanto sensual y dorado de la leyenda mitológica de los faunos, de las ninfas y de las diosas. Esta nostalgia de Grecia y de Roma atraviesa los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, y se expresa en Flaubert, Banville, Swinburne, Eugénio de Castro, etc. Obsérvese, por ejemplo, cómo Alberto de Oliveira —poeta parnasiano brasileño (1857-1937)— recrea en este soneto, con soñador deleite, un paisaje helénico poblado de entes mitológicos, mágicamente seducidos por la flauta de Pan:

Da agreste cana à módula toada
Da Arcádia pelos ingremes outeiros
Vinham descendo, em lépida manada,
Lestos, brincões, os sátiros ligeiros.

E a flébil voz da flauta, soluçada
De ternuras, soava entre os olmeiros;
Já nas grutas as náiades em cada
Sopro lhe ouvem os ecos derradeiros.

Hamadríades louras palpitando
'Stão no líber das árvores; donosas
Napeias saltam do olivedo, em bando.

E presa à flauta a ninfa, que a origina,
Sirinx pura, as notas suspirosas
Derrama d'alma, à vibração divina [28].

(De agreste caña mélica tonada,
De Arcadia por los ásperos oteros

[28] En Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*, Rio de Janeiro, 1938, p. 72.

Abajo, guiaba lépida manada
De ágiles, gayos sátiros ligeros.

Con flébil voz la flauta, sollozada
De ternuras, sonaba entre salgueros;
Ya en las grutas las náyades en cada
Soplo le oyen los ecos postreros.

Hamadríades rubias palpitando
En el líber están; saltan donosas
Del olivar napeas, grácil bando.

La ninfa que en la flauta la origina,
Siringa pura, notas suspirosas
Vierte del alma, en vibración divina.)

El exotismo en el espacio se circunscribe casi siempre al Oriente —el Oriente coloreado y misterioso que ya atrajera a los románticos (*Orientales* de Victor Hugo, *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, etc.). A veces, este exotismo se asienta en una experiencia personal, como en el caso de Flaubert, que había recorrido Siria, Egipto, etc.; otras, se trata de un exotismo puramente imaginario, fruto de lecturas y de la fantasía, como sucede con el António Feijó del *Cancioneiro chinês*. De todos modos, es siempre la puerta de la evasión, que se busca a través de los paisajes de coloridos y configuraciones singulares, de las costumbres y usos pintorescos, de las leyendas y episodios que guardan un sabor extraño para la sensibilidad del lector europeo.

3.5. Ante la naturaleza, el movimiento del arte por el arte conservó frecuentemente una actitud de desconfianza e incluso de hostilidad. En este dominio, Baudelaire y los Goncourt continuaron y desarrollaron elementos de la estética romántica y, en particular, de la estética hegeliana: la belleza artística, momento del Absoluto, no existe en la naturaleza, reino de lo mutilado y de lo imperfecto. La belleza no procede del mundo natural, no es fruto de una imitación de la naturaleza; al contrario, la naturaleza tiene que imitar al arte para ascender a la belleza: sólo a través de un transfigurador bautismo

del espíritu, de una interioridad que el hombre confiere a las cosas, adquiere el mundo natural dimensiones de belleza. Esquemáticamente, podemos esbozar así la doctrina de Hegel y otros románticos alemanes acerca de las relaciones entre el arte y la naturaleza (obsérvese el carácter singularmente prospectivo de estas teorías):

a) el arte no puede ser un espejo del mundo;

b) el mundo no puede ser originariamente bello;

c) el arte, más verdadero que el mundo, eleva a éste al nivel de la belleza;

d) el mundo, purificado por la imitación del arte, se hace digno, a su vez, de ser imitado por el arte [29].

En efecto, la naturaleza y sus elementos —ríos, prados, montes y bosques, etc.— aparecen a los ojos de los cultivadores del arte por el arte como un mundo fragmentario y heteróclito, donde la armonía no existe, o sólo se esboza larvalmente. La aspiración y el designio del artista modifican radicalmente esta esfera confusa e imperfecta y le imponen una transfiguración de cuño estético: "Nada es menos poético que la naturaleza y las cosas naturales, escriben los Goncourt en su *Journal* [...]. Fue el hombre quien puso sobre toda esta miseria de la materia el velo, la imagen, el símbolo, la espiritualidad ennoblecedora".

Ante un paisaje, el artista no se entrega a lo que puede observar objetivamente, sino que le transfiere el mundo del arte y de las vivencias estéticas: cuando se encuentra, por ejemplo, con un caballo en el establo, o en medio de un verde prado, el recuerdo de una tela de Géricault viene a recubrir esa realidad, transfigurándola esplendorosamente. Sólo el arte realiza la belleza suprema y encarna el absoluto: es necesario, por consiguiente, abolir cualquier naturalismo y sustituirlo por la pura creación del hombre (de aquí el elogio de lo artificial, del "maquillaje")... Cuando Baudelaire escribe que "la primera misión del poeta es la de sustituir la naturaleza por el hombre y protestar contra ella" [30], expresa lapidariamente la actitud del arte por el arte y establece uno de los principios fundamentales del arte moderno: la huida de lo natural, aventura en que el artista, siguiendo al

---

29 Bernard Teyssèdre, *L'esthétique de Hegel*, Paris, P. U. F., 1958, p. 27.

30 Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 659.

revés la ruta de Ulises, escapa de Penélope para vivir con Circe, en lúcida voluntad de deshumanizarse.

4. Nos hemos referido ya, a propósito de las doctrinas del arte por el arte, a una finalidad importante, asignada con frecuencia a la literatura: la *evasión*. En términos generales, la evasión significa siempre la fuga del yo ante determinadas condiciones y circunstancias de la vida y del mundo, y, correlativamente, implica la búsqueda y la construcción de un mundo nuevo, imaginario, diverso de aquel del cual se huye, y que funciona como sedante, como compensación ideal, como objetivación de sueños y aspiraciones.

La evasión, como fenómeno literario, puede comprobarse tanto en el escritor como en el lector. Dejemos para ulterior y breve análisis el caso de este último, y examinemos primero los principales aspectos de la evasión en el plano del creador literario.

En el origen de la necesidad de evadirse que experimenta el escritor pueden actuar diversos motivos. Entre los más relevantes figuran los siguientes:

a) Conflicto con la sociedad: el escritor siente la mediocridad, la vileza y la injusticia de la sociedad que le rodea, y, en actitud de amargura y desprecio, huye de esa sociedad y se refugia en la literatura. Este problema de la incomprensión y del conflicto entre escritor y sociedad se agravó singularmente a partir del pre-romanticismo, a causa, sobre todo, de las doctrinas de Rousseau sobre la corrupción impuesta al hombre por la sociedad, y alcanzó con el romanticismo tensión exasperada. En esta oposición que enfrenta al escritor y a la sociedad, desempeña papel primordial el sentimiento de unicidad que hay en todo artista auténtico: "Gusto invencible de la prostitución en el corazón del hombre, de donde nace su horror a la soledad. —Quiere ser *dos*. El hombre de genio quiere ser *uno*; por consiguiente, solitario" [31].

---

[31] *Idem, ob. cit.*, p. 1.226. De esta unicidad resulta, según Walter Pater, "a certain incapacity wholly to accept other men's evaluations" —cierta incapacidad para aceptar totalmente las valoraciones de otros hombres (cit. por Charles Du Bos, *Approximations*, cinquième série, Paris, Éditions R.-A. Corrêa, 1932, p. 30).

b) Problemas y sentimientos íntimos que torturan el alma del escritor, de los que éste huye por el camino de la evasión. La inquietud y la desesperación de los románticos —el *mal du siècle*— están en el origen de la huida ante lo circunstante y del ansia de una realidad desconocida: "Pero existe en mí una inquietud que no me dejará", leemos en el *Obermann* de Sénancour; "[...] No me gusta lo que se prepara, se aproxima, acontece, y se acaba. Quiero un bien, un ensueño, una esperanza, en fin, que esté siempre ante mí, más allá de mí, mayor que mi propia espectativa, mayor que todo aquello que pasa".

El tedio, el sentimiento de abandono y de soledad, la angustia de un destino frustrado, constituyen otros tantos motivos para abrir la puerta de la evasión. Wordsworth, en su poema *A una alondra*, expresa la nostalgia de la huida, del vuelo redentor, después de las frustraciones y los desengaños de la vida:

> He cruzado por tristes soledades
> Y hoy mi corazón está cansado;
> Si yo tuviera ahora alas de hada,
> Hacia ti volaría [32].

c) Recusación de un universo finito, absurdo y radicalmente imperfecto. En general, esta recusación envuelve un sentido metafísico, pues implica una toma de posición ante los problemas de la existencia de Dios, de la finalidad del mundo, del significado del destino humano, etc. Recordemos la rebelión de los románticos frente al mundo finito e impuro que los aprisionaba, y su búsqueda irreprimible del infinito, o la huida de los surrealistas de un mundo falsificado por la razón.

La evasión del escritor puede realizarse, en el plano de la creación literaria, de diferentes modos:

1) Transformando la literatura en auténtica religión, en actividad tiránicamente absorbente, en cuyo seno el artista, arrastrado por

---

[32] Wordsworth, "To a sky-lark", *The poetical works*, London, Oxford Univ. Press, 1953, p. 126: "I have walked through wildernesses dreary / and to-day my heart is weary; / had I now the wings of a Faery / up to thee would I fly".

las torturas y los éxtasis de su creación, olvida el mundo y la vida. Flaubert y Henry James son dos altísimos ejemplos de esta evasión a través del culto fanático del arte.

2) Evasión en el tiempo, buscando en épocas remotas la belleza, la grandiosidad y el encanto que el presente es incapaz de ofrecer. Así, los románticos cultivaron con frecuencia, por el mero gusto de la evasión, temas medievales, del mismo modo que los poetas del arte por el arte, como vimos, se deleitaron con la antigüedad greco-latina. La novela histórica es una forma literaria eminentemente apta para servir al deseo de evasión del escritor, ya que permite la resurrección de civilizaciones esplendorosas y de heroicos o pintorescos pueblos ya extinguidos, en cuya pintura encuentra el novelista el placer y el consuelo que le niega la sociedad contemporánea. Flaubert, al escribir *Salammbô*, confiesa: "Estoy cansado de las cosas feas y de los ambientes viles. La Bovary me ha hecho aborrecer para mucho tiempo las costumbres burguesas. Durante algunos años voy a vivir quizá en un asunto espléndido, lejos del mundo moderno, al que he vuelto totalmente la espalda [...]. Cuando se lea Salammbô, no se pensará, espero, en el autor. ¡Pocos adivinarán hasta qué punto fue necesario estar triste para emprender la resurrección de Cartago! He aquí una Tebaida a que me arrastró el aborrecimiento de la vida moderna" [33].

3) Evasión en el espacio, que se manifiesta en el gusto por los paisajes, por las figuras y las costumbres exóticas. El Oriente constituye en todos los tiempos fuente copiosa de exotismo, pero no debemos olvidar otras regiones igualmente importantes en este aspecto, como España e Italia para los románticos (Gautier, Mérimée, Stendhal) y las vastas regiones americanas para algunos autores prérrománticos y románticos (Prévost, Saint-Pierre, Chateaubriand, escritores indianistas del romanticismo brasileño, etc.).

En el terreno de la evasión en el espacio ocupa lugar fundamental el tema del viaje. Enclaustrado en el tedio, cansado y herido en cuerpo y alma, el poeta anhela la partida, pórtico del ensueño y de la aventura:

---

[33] Citado en Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, página 207.

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! [34].

(La carne ¡ay! está triste; leí todos los libros.
¡Huir! ¡Huir muy lejos! ¡Siento que hay aves ebrias
De estar entre la espuma ignorada y los cielos!)

O, en la voz más ingenua y más sentimental de António Nobre:

Oiço um apito. O trem que se vai... Engatar-te
Quem me dera o vagão dos sonhos meus!
Lá passa, ao longe. Adeus! Quisera acompanhar-te...
—Boa viagem! Feliz de quem vai, de quem parte!
Coitado de quem fica... Adeus! adeus! [35].

(Oigo un silbo. El tren que se va... ¡Engancharte
Quien me diera de mis sueños el vagón!
Allí va, a lo lejos. ¡Adiós! Quisiera acompañarte...
—¡Buen viaje! ¡Feliz el que se va, el que parte!
¡Cuitado el que se queda!... ¡Adiós! ¡Adiós!)

Al término del viaje se extiende un país magnífico, de atardeceres de jacinto y oro, de canales adormecidos, bañado de luz caliente, impregnado de extraños perfumes, donde el sosiego casa con el lujo y la voluptuosidad —paraíso, en fin, moldeado por el ensueño (Baudelaire, *L'invitation au voyage*).

A veces el tema del viaje puede no expresar ansia de fuga y dispersión en un espacio geográfico, sino la necesidad de provocar una revelación íntima, el deseo de ahondar en los secretos del yo. Así interpretó André Gide el tema del viaje en el *Retour de l'enfant prodigue*, en un conmovedor diálogo entre la madre y el hijo que torna al hogar: "¿Qué es, entonces, lo que te atraía allá lejos? —No quiero volver a pensar en eso. Nada... Yo mismo. —¿Pensabas, entonces, ser feliz lejos de nosotros? —No buscaba la felicidad. —¿Qué buscabas? —Buscaba... quién era. —¡Oh!: hijo de tus

[34] Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p. 40.
[35] António Nobre, *Só*, 12.ª ed., Porto, Tavares Martins, 1962, p. 116.

padres y hermano de tus hermanos. —No me parecía a mis hermanos. No hablemos más de eso; aquí estoy de nuevo. —Sí, hablemos todavía de eso: no consideres a tus hermanos tan diferentes de ti. —Mi único cuidado será, en adelante, parecerme a todos vosotros. —Dices eso como resignado. —Nada es más fatigoso que comprobar la propia desemejanza. Este viaje, al fin, me cansó" [36].

4) La infancia constituye un terreno privilegiado para la evasión literaria. Ante los tormentos, desilusiones y derrumbamientos de la edad adulta, el escritor evoca soñadoramente el tiempo perdido de la infancia, paraíso lejano donde viven la pureza, la inocencia, la promesa y los mitos fascinantes. "Los recuerdos de la infancia se reavivan al llegar a la mitad de la vida", escribe Gérard de Nerval [37], y esta observación del genial poeta de *Les chimères* explica bien el proceso de evasión hacia la infancia: la adolescencia y la primera edad adulta, tiempo de energía y de acción, desconocen la nostalgia de la infancia; pero cuando el hombre alcanza la mitad de su vida y conoce la acritud del desengaño y de la derrota, reintegra a su vida, a través de la soledad, de la memoria y de la actividad imaginaria, el cosmos de la infancia. Y en este cosmos se multiplican los símbolos del amor y de la fidelidad, como la figura de la madre o de la vieja aya, que surge del fondo de los tiempos como una aparición de ternura en medio de las ruinas de la vida:

Amei tanta cousa...
Hoje nada existe.
Aqui ao pé da cama
Canta-me, minha ama,
Uma canção triste [38].

(Amé tantas cosas...
Hoy ya nada existe.
Al pie de la cama,

---

[36] Sobre el significado de la evasión y del tema del viaje en André Gide, v. Charles Du Bos, *Le dialogue avec André Gide*, Paris, Editions Corrêa, 1947, páginas 104 ss.

[37] Gérard de Nerval, "Les filles du feu" (6e lettre), *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1958, t. I, p. 537.

[38] Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p. 45.

Cántame, mi ama,
Una canción triste.)

5) La creación de personajes es otro procedimiento usado con frecuencia por el escritor, sobre todo por el novelista, para evadirse. El personaje, plasmado según los más secretos deseos y designios del artista, presenta las cualidades y vive las aventuras que el escritor ha deseado para sí inútilmente. Así acontece, por ejemplo, con Stendhal, que transfiere a los protagonistas de sus novelas, Julien Sorel *(Le rouge et le noir)*, Lucien Leuwen *(Lucien Leuwen)* y Fabrice del Dongo *(La chartreuse de Parme)*, la belleza física, el encanto, la seducción y los dones que para sí mismo desearía. En los ensueños de sus personajes se desdoblan los del propio Stendhal.

En el terreno poético, la evasión del escritor puede realizarse, no mediante la creación de personajes, como en la novela, sino por la identificación del poeta con personajes míticos o legendarios, en una metamorfosis en que la imaginación sale al encuentro de creencias místicas y mágicas. La poesía de Nerval traduce genialmente esta forma de evasión:

Je suis le ténébreux, —le veuf, —l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
.....
Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène... [39].

(Yo soy el tenebroso, —el viudo, —inconsolado,
El Príncipe aquitano de la torre abolida:
.....
¿Soy Amor o soy Febo? ¿Lusignan o Biron?
Mi frente aún está roja del beso de la reina;
He soñado en la gruta do nada la sirena...)

6) El ensueño, los paraísos artificiales provocados por las drogas y el alcohol, la orgía, etc., representan otros procesos de evasión con

[39] Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 693.

amplia proyección en la literatura. La literatura romántica y la simbolista ofrecen muchos ejemplos de esta forma de evasión.

El fenómeno de la evasión literaria, como hemos dicho, se verifica también en el lector. Éste llega a la evasión a través del tedio, de la frustración y del proceso psicológico conocido como *bovarismo* [40], es decir, la tendencia a soñar ilusorias felicidades y aventuras, y a creer en el ensueño así tejido. La lectura resulta entonces excitante de un sentimentalismo ávido de quimeras, realización ficticia de deseos inconfesados, forma ilusoria de compensar frustraciones existenciales.

En Luisa, protagonista de *O primo Basílio*, denunció Eça de Queirós la tendencia a la evasión provocada por el *bovarismo*. Entregada al opio novelesco, Luisa se transporta al mundo evocado en sus lecturas y ama a los personajes que lo habitan: "De soltera, a los 18 años, se había entusiasmado con Walter Scott y con Escocia; había deseado entonces vivir en uno de esos castillos escoceses que llevan sobre las ojivas los blasones del *clan*, amueblados con arcas góticas y trofeos de armas, forrados de anchos tapices, en los que están bordadas leyendas heroicas, que agita y hace vivir el viento del lago; había amado a Ervandalo, a Morton y a Ivanhoe, tiernos y graves, con el sombrero adornado por una pluma de águila, sujeta al lado por el cardo de Escocia de esmeraldas y diamantes" [41]. Y, después del mundo caballeresco de Walter Scott, es el mundo *moderno*, elegante y libertino, de *La dama de las camelias*, el que seduce a Luisa; hasta el día en que objetiva en su vida real los fantasmas alimentados en años de evasión novelesca...

5. Ya en la estética platónica aparece el problema de la literatura como *conocimiento*, aunque el filósofo concluya que la obra poética no puede ser nunca adecuado vehículo de conocimiento. Según Platón, la imitación poética no constituye un proceso revelador de la verdad, y así se opone a la filosofía, que, partiendo de las cosas y de los seres, asciende a la consideración de las Ideas, realidad última y

---

[40] Del nombre de Emma Bovary, personaje central de la novela de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

[41] Eça de Queirós, *O primo Basílio*, Porto, Lello & Irmão, s. d., pp. 13-14.

fundamental; la poesía, en efecto, se limita a proporcionar una copia, una imitación de las cosas y de los seres, que, a su vez, son mera imagen (*phántasma*) de las Ideas. Quiere decirse, por tanto, que la poesía es una imitación de imitaciones y creadora de vanas apariencias [42].

Este problema cobra relieve excepcional en Aristóteles, pues en la *Poética* se afirma claramente que "la Poesía es más filosófica y más elevada que la Historia, ya que la Poesía narra con preferencia lo universal, y la Historia, lo particular" [43]. Por consiguiente, mientras que Platón condena la mimesis poética como medio inadecuado para alcanzar la verdad, Aristóteles la considera instrumento válido desde el punto de vista gnoseológico: el poeta, a diferencia del historiador, no representa los hechos o situaciones particulares; el poeta crea un mundo coherente en que los acontecimientos son representados en su universalidad, según la ley de la probabilidad o de la necesidad, esclareciendo de este modo la naturaleza profunda de la acción humana y de sus móviles. El conocimiento así propuesto por la obra literaria actúa después en la realidad, pues si la obra poética es "una construcción formal basada en elementos del mundo real", el conocimiento proporcionado por esa obra tiene que iluminar aspectos de la realidad que la hace posible [44].

Sólo con el romanticismo y la época contemporánea volvió a ser debatido, con profundidad y amplitud, el problema de la literatura como conocimiento. En la estética romántica, la poesía es concebida como la única vía de conocimiento de la realidad profunda del ser, pues el universo aparece poblado de cosas y de formas que, aparentemente inertes y desprovistas de significado, constituyen la presencia simbólica de una realidad misteriosa e invisible. El mundo es un poema gigantesco, vasta red de jeroglíficos, y el poeta descifra este enigma, penetra en la realidad invisible y, mediante la palabra simbólica, revela la faz oculta de las cosas. Schelling afirma que la "naturaleza es un poema de secretas señales misteriosas", y von Arnim se refiere a la poesía como la forma de conocimiento de la realidad ín-

[42] Platón, *República*, 597 d-e.

[43] *Poética*, 1.451 b.

[44] Cfr. David Daiches, *Critical approaches to literature*, London, Longmans, 1956, p. 37.

tima del universo: el poeta es el vidente que alcanza e interpreta lo desconocido, descubriendo la unidad primordial que se refleja analógicamente en las cosas. "Las obras poéticas, acentúa von Arnim, no son verdaderas con la verdad que esperamos de la historia y que exigimos de nuestros semejantes en nuestras relaciones humanas; no serían lo que buscamos, *lo que nos busca,* si pudieran pertenecer del todo a la tierra. Toda obra poética vuelve a situar en el seno de la comunidad eterna al mundo, que, al hacerse terrestre, se exilió de ella. Llamamos videntes a los poetas sagrados; llamamos videncia de especie superior a la creación poética..." [45].

En estos principios de la estética romántica se formula ya explícitamente el tema del *poeta vidente* de Rimbaud, el poeta de la aventura luciferina rumbo a lo desconocido: "Digo que es necesario ser vidente, hacerse vidente. —El Poeta se torna vidente a través de un largo, inmenso y racional desarreglo de todos los sentidos [...]. Inefable tortura, en que tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; en que llega a ser, entre todos, el gran enfermo, el gran delincuente, el gran maldito —¡y el supremo Sabio!— ¡Porque llega a lo *desconocido!*" [46]. Así se identifica la poesía con la experiencia mágica, y el lenguaje poético se transforma en vehículo del conocimiento absoluto, o se torna incluso, por una fuerza mágica, creador de realidad.

A través, sobre todo, de Rimbaud y de Lautréamont, la herencia romántica de la poesía como videncia pasa al surrealismo, que concibe el poema como *revelación* de las profundidades vertiginosas del yo y de los secretos de la supra-realidad, como instrumento de indagación psicológica y cósmica. La escritura automática representa el mensaje en que el misterio cósmico —el "azar objetivo" *(le hasard objectif)* en la terminología surrealista— se desnuda ante el hombre; y la intuición poética, según Breton, proporciona el hilo que señala el camino de la gnosis, es decir, el conocimiento de la realidad supra-sensible, "invisiblemente visible en un misterio eterno" [47].

---

[45] Texto reproducido en Jacques Charpier & Pierre Seghers, *L'art poétique,* Paris, Seghers, 1956, pp. 261-262.

[46] Rimbaud, *Oeuvres,* Paris, Garnier, 1960, p. 346.

[47] André Breton, *Manifestes du surréalisme,* Paris, Gallimard, 1963, p. 188.

Contemporáneamente, la cuestión de la literatura como conocimiento ha preocupado de modo especial a la llamada estética simbólica o semántica —representada principalmente por Ernst Cassirer y Susanne Langer— [48], para la cual la literatura, lejos de ser diversión o actividad lúdica, representa la revelación, en las formas simbólicas del lenguaje, de las infinitas potencialidades oscuramente presentidas por el alma del hombre. Cassirer afirma que la poesía es "la revelación de nuestra vida personal", y que todo arte proporciona un conocimiento de la vida interior, contrapuesto al conocimiento de la vida exterior ofrecido por la ciencia. Susanne Langer considera igualmente la literatura como revelación "del carácter de la subjetividad", oponiendo el modo *discursivo*, propio del conocimiento científico, al modo *representativo*, propio del conocimiento proporcionado por el arte [49].

Para algunos estetas y críticos, la literatura constituye, sin embargo, un dominio totalmente ajeno al conocimiento, ya que, mientras éste dependería del raciocinio y de la mente, aquélla se vincularía al sentimiento y al corazón, limitándose a comunicar emocio-

---

48 De Ernst Cassirer, v. *An essay on man*, New Haven, 1944 (trad. portuguesa, *Ensaio sobre o homem*, Lisboa, Guimarães Editores, 1960); y de Susanne Langer, *Philosophy in a new key*, Cambridge, Mass., 1942; *Feeling and form*, New York, Scribner's, 1953, y *Problems of art: Ten philosophical lectures*, New York, Scribner's, 1957.

49 Cassirer, *An essay on man*, p. 169; Susanne Langer, *Feeling and form*, página 374. Léase lo que sobre este punto escribió Jorge de Lima: "Primeramente (y eso no es invención de Maritain, ni de Maurice de Corte, Maurice Duval y otros que se han ocupado de los problemas de la ontología de la poesía), porque la poesía es hoy, según consenso unánime de todos los últimos grandes poetas de la humanidad, y de todas las lenguas y razas, un modo de conocimiento; si bien un conocimiento que no está ordenado al discurso o al raciocinio, sino a la simple fruición poética. He aquí una verdad que nadie podría negar, a menos que pretendiese tapar el sol con una peñera y olvidar el profundo mensaje poético de un Baudelaire, de un Rimbaud y tantos otros.

[...] La poesía es hoy un modo de conocimiento, afectivo, connatural, aunque imperfecto, y que hace incluso de esa imperfección su grandeza y, por paradójico que parezca, su perfección misma" (*Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. I, p. 67).

nes [50]. La literatura, en efecto, no es filosofía disfrazada, ni el conocimiento transmitido por ella se identifica con conceptos abstractos o con principios científicos. Pero la ruptura total entre literatura y actividad cognoscitiva representa una mutilación inaceptable del fenómeno literario, pues toda obra literaria auténtica traduce una experiencia humana y dice algo acerca del hombre y del mundo. "Objetivación, de carácter cualitativo, del espíritu del hombre" [51], la literatura expresa siempre determinados valores, da forma a una cosmovisión, revela almas —en suma, constituye un conocimiento. Hasta cuando se transforma en juego y degenera en factor de entretenimiento, la literatura conserva aún su capacidad cognoscitiva, pues refleja la estructura del universo en que se sitúan los que así la cultivan. Lejos de ser diversión de aficionados, la literatura se afirma como medio privilegiado de exploración y conocimiento de la realidad interior, del yo profundo que las convenciones sociales, los hábitos y las exigencias pragmáticas enmascaran continuamente: "El arte digno de este nombre —escribe Marcel Proust— debe expresar nuestra esencia subjetiva e incomunicable [...]. Lo que no tuvimos que descifrar ni esclarecer con nuestro esfuerzo personal, lo que era claro antes de nosotros, no nos pertenece. Sólo procede de nosotros lo que arrancamos de la oscuridad que hay en nosotros y que los otros no conocen" [52]. Esta función de descubrimiento de la realidad profunda y oculta del hombre es la que concede a la literatura su eminente dignidad y la que, todavía según Proust, aproxima al escritor y al hombre de ciencia.

A través de los tiempos, la literatura ha sido el más fecundo instrumento de análisis y comprensión del hombre y de sus relaciones con el mundo. Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Rousseau, Dostoievski, Kafka, etc., representan nuevos modos de comprender al

[50] Véase, por ejemplo, Lino Granieri, *Estetica pura*, Bari, Edizioni Nerio, 1962, p. 226.

[51] Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 394-395.

[52] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, t. III, p. 885. Sobre la finalidad cognoscitiva que Marcel Proust atribuye al arte, v. Henri Bonnet, *L'eudémonisme esthétique de Proust*, Paris, Vrin, 1949, y Jacques J. Zéphir, *La personnalité humaine dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Minard, 1959, pp. 240 ss.

hombre y la vida, y revelan verdades humanas que antes se desconocían o apenas eran presentidas. Antes de Rousseau, nunca había analizado el hombre su intimidad con tanto impudor y tanta voluptuosidad, ni había descubierto las delicias y la importancia psicológica y moral de los estados de *rêverie;* antes de Kafka, se ignoraban muchos aspectos del mundo tentacular, laberíntico y absurdo en que vive el hombre moderno. Piénsese, por ejemplo, que sólo los escritores prerrománticos y románticos habían expresado la tristeza de las cosas en sí mismas: hoy constituye un desvaído lugar común hablar de la tristeza de la luz lunar; pero fue Goethe quien primero reveló esa tristeza, como Chateaubriand reveló la melancolía de las campanas, y Laforgue la soledad y el abandono de los domingos:

Fuir? où aller, par ce printemps?
Dehors, dimanche, rien à faire... [53].

(¿Huir? ¿Adónde, en esta primavera?
Fuera, domingo, no hay nada que hacer...)

6. Viene desde Aristóteles el problema de la *catarsis* como finalidad de la literatura. En la *Poética* afirma explícitamente el Estagirita que la función propia de la poesía es el placer *(hedoné);* no un placer grosero y corruptor, sino puro y elevado. Este placer ofrecido por la poesía no debe, pues, ser considerado como simple manifestación lúdica, sino más bien entendido en una perspectiva ética, como se deduce de la famosa definición aristotélica de la tragedia: "La tragedia es una imitación de una acción elevada y completa, dotada de extensión, en un lenguaje templado, con formas diferentes en cada parte, que se vale de la acción y no de la narración, y que, por medio de la compasión y del temor, produce la purificación de tales pasiones" [54].

No es fácil interpretar con seguridad total este pasaje de obra tan oscura como la *Poética.* Ya a fines del siglo XVI un comentarista de

---

53 Jules Laforgue, *Poésies,* Paris, Colin, 1959, p. 234.
54 *Poética,* 1.449 b 24-28.

Aristóteles, Paolo Beni, recogió doce interpretaciones diversas, y en siglos posteriores se les han añadido otras... Aristóteles tomó el término "catarsis" del lenguaje médico, en el que designaba un proceso purificador que limpia el cuerpo de elementos nocivos. El filósofo, sin embargo, al referirse al efecto catártico de la tragedia, no piensa en un proceso de depuración terapéutica o mística, sino en un proceso purificador de naturaleza psicológico-intelectual: en el mundo torvo e informe de las pasiones y de las fuerzas instintivas, la poesía trágica, concebida como una especie de mediadora entre la sensibilidad y el *logos*, instaura una disciplina iluminante, impidiendo la desmesura de la agitación pasional. Aristóteles, en efecto, no propugna la extirpación de los impulsos irracionales, pero sí su clarificación racional, su purificación de los elementos excesivos y viciosos. "Asistir a un dolor ficticio de otros lleva a un inocuo desahogo de pasiones como el temor y la compasión", y de esta higiene homeopática del alma resulta un placer superior y benéfico [55].

La cuestión de los efectos catárticos de la literatura no volvió a interesar a los espíritus hasta muchos siglos después de Aristóteles, cuando, en el XVI, pasada la tercera década —en el período en que finalizaba *il pieno Rinascimento* y se iniciaba *il tardo Rinascimento*, según la terminología de Croce—, la *Poética* comenzó a solicitar atención de los estudiosos y a originar un poderoso movimiento de teorización literaria. En este movimiento, el problema de la catarsis y de sus implicaciones morales aparece como punto fundamental de reflexión, y el texto de la *Poética* sobre la tragedia y sus efectos catárticos es objeto de muchas y divergentes interpretaciones.

Estos hechos son significativos de las nuevas exigencias espirituales, éticas y artísticas de la época que entonces principia, y reflejan, sobre todo, la voluntad de resolver el problema de las relaciones entre los valores literarios y los valores morales, aspecto que la estética renacentista había descuidado y casi siempre eludido. Como observa un estudioso de esta cuestión, "la literatura renacentista se

---

55 Max Pohlenz, *La tragedia greca*, Brescia, Paideia, 1961, vol. I, p. 559, y Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1960, t. I, p. 591; trad. esp., Madrid, Gredos, 1967. Una descripción minuciosa de la catarsis griega puede verse en G. E. Else, *Aristotle's Poetic. The argument*, Leiden, 1957.

había distanciado de la realidad humana contemporánea", y las comedias, tragedias y poemas que proliferan en Italia durante las primeras décadas del siglo XVI, presentan un contenido convencional y desligado de la historia de su tiempo. La literatura renacentista, afirma el mismo autor, "en sus ambiciones más específicas, sigue siendo literatura de evasión, de estilizaciones petrarquistas o clásicas [...]. La visión moral de la época es seguramente la de la tradición clásico-cristiana; es la visión profunda, humana, serena, que vemos expresada en el *Furioso*. Pero la literatura evita el compromiso con la historia, con la realidad contemporánea, y se contenta con búsquedas formales, y, en cierto sentido, da por resuelto el problema moral" [56]. Esta conciencia tranquila, por decirlo así, que consideraba el problema moral como solucionado, no podía informar el período histórico que principia hacia mediados del siglo XVI: la Iglesia pone los cimientos del movimiento renovador de la Contra-Reforma; las preocupaciones religiosas y morales adquieren resonancia particular en la turbada Europa de la época, y una inquietud y angustia nuevas atormentan al hombre. En esta atmósfera, la reflexión estética se vuelve naturalmente hacia el estudio y la discusión de las razones de la poesía, de sus relaciones con la realidad humana y de sus efectos morales.

En este amplio movimiento de teorización literaria que, en la segunda mitad del siglo XVI, se desarrolló en torno a la *Poética*, hallamos dos interpretaciones fundamentales del concepto de catarsis, representativas de dos actitudes mentales y estéticas diferentes: una interpretación *moralista*, y otra que podemos llamar *mitridática*. Estas interpretaciones, en sus líneas esenciales, expresan los dos grandes modos, en la tradición literaria europea, de entender y valorar la catarsis aristotélica.

a) *Interpretación moralista.* — Vincenzo Maggi, que publica en 1550 un comentario de la *Poética* [57], abre el camino a la interpretación moralista de la catarsis, pues afirma que Aristóteles, al escribir

---

[56] Rocco Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962, p. 123.

[57] V. Maggi, *Aristotelis librorum de poetica communes explicationes*, Venetiis, 1550. Sobre Maggi y la interpretación moralística de la catarsis, v. los estudios básicos de Giuseppe Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920; *Il Cinquecento*, 5.ª ed., Milano, Vallardi, 1954.

que la tragedia "produce la purificación de tales pasiones", quería significar que la poesía trágica no sólo purifica la compasión y el temor, sino también otras pasiones *similares (sic!)*, como la ira, la lujuria y la avaricia, obstáculos para una vida virtuosa. Según Maggi, la purificación debía consistir en la sustitución de estas pasiones viciosas por sentimientos alimentados de la *caritas* cristiana. Estamos ante una interpretación que traiciona al texto aristotélico, pero que revela bien cómo, en aquella época, se buscaba ansiosamente una moralización de la literatura.

A la interpretación moralista de Maggi se adhirieron otros muchos críticos de su siglo, como Segni, Bargagli, Mazzoni, etc. Escalígero, que publicó en 1561 sus *Poetices libri septem*, representa el punto extremo de esta concepción rígidamente moralizante de la literatura, como lo revela bien su definición de la finalidad de la poesía: "el fin de la poesía no es la imitación, sino una agradable doctrina, a través de la cual las costumbres de los espíritus son conducidas a la recta razón, de modo que con ellas alcance el hombre la actuación perfecta que se llama beatitud". Ante la afirmación aristotélica de que la poesía imita las maneras de ser, los caracteres *(éthē)* de los hombres, Escalígero teme que la imitación pueda incidir sobre impulsos pasionales capaces de turbar peligrosamente al lector e impedir la catarsis, y por eso establece que la imitación poética no incide sobre los caracteres *(éthē)*, sino sobre los estados de alma, los sentimientos ya exentos de brutalidad pasional y depurados por la razón. Así, Escalígero puede concluir lógicamente que el poeta no *imitatur fabulam*, sino que *docet fabulam*.

Tal interpretación moralista de la catarsis, aceptada en el siglo XVII por muchos autores —entre ellos Corneille—, conduce, en el XVIII, a un concepto sentimentalista de la catarsis, identificada con una lección moral [58].

b) *Interpretación mitridática.* — La llamada interpretación mitridática de la catarsis fue defendida en el siglo XVI por autores como Robortello, Minturno, Vettori, Castelvetro, etc. Esta interpretación,

[58] Sobre la posición de Corneille, v. Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, páginas 265 ss. Acerca de la catarsis en el siglo XVIII, v. Baxter Hathaway, "John Dryden and the function of tragedy", PMLA, LVIII (1943), pp. 665-673.

fiel al pensamiento de Aristóteles, insiste en la clarificación racional de las pasiones por la poesía trágica, pues el espectador, según Castelvetro, al ver las tribulaciones que sin razón acontecen a otros y que pueden acontecerle también a él, se da cuenta de cómo está sujeto a muchas desventuras, y prepara el espíritu de acuerdo con tal estado de cosas [59]. Como observa Minturno, la poesía trágica presenta la condición humana como en un espejo brillante, y quien contempla en tal espejo la naturaleza de las cosas, la variedad del mundo y la flaqueza del hombre, anhela obrar como persona sensata y guardar equilibrio de ánimo ante las situaciones adversas [60].

Fue esta interpretación mitridática de la catarsis la que Racine aceptó y defendió, siguiendo la doctrina de Vettori, crítico italiano del siglo XVI, cuyo comentario a la *Poética* conocía muy bien. Refiriéndose al famoso pasaje en que Aristóteles define la tragedia, escribe Racine: "Es decir, al conmover estas pasiones, la tragedia les quita lo que tienen de excesivo y vicioso, y las lleva a un estado moderado y conforme con la razón" [61]. Y la tragedia de Racine, de acuerdo con esta perspectiva teóricamente expuesta por el genial tragediógrafo, representa la asunción, por la luminosidad y armonía del *logos* poético, de los dominios más sombríos del hombre, desde la roja violencia de los celos *(Bajazet)* y la furia ciega del amor *(Andromaque, Mithridate)* hasta las zonas del alma donde la noche es absoluta, donde la opresión monstruosa del destino no es figura retórica, sino presencia efectiva, donde el pecado fulgura diabólico y la vida se agota en un mundo de silencio *(Iphigénie, Phèdre)*. En este universo cruel, de fuerzas brutas e inexorables, la poesía trágica instaura un orden y exorciza el horror de las desgracias humanas: "el poeta construirá su máquina infernal como si no tuviera otro objetivo que precipitarnos en un infierno, mientras que en la realidad nos arranca de la crueldad del horror, haciendo de ese infierno una máquina, esa cosa concebida, intencional, esa cosa humana", según las palabras justas de

---

59 Galvano Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954, páginas 74-75.

60 Baxter Hathaway, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1962, p. 227.

61 Jean Racine, *Oeuvres*, Paris, Hachette, 1925, t. V, p. 477.

un crítico de Racine [62]. La obra trágica, que es forma, armonía y canto, expresa la superación de lo trágico brutal que ensombrece la vida del hombre.

6.1. Como hemos visto, el concepto de catarsis en Aristóteles y en sus exegetas y discípulos de los siglos XVI y siguientes se vinculaba exclusiva, o casi exclusivamente, a una determinada forma literaria —la tragedia—. La función catártica, sin embargo, se extendió naturalmente a toda expresión literaria e incluso a toda expresión artística (ya en la *Política,* por lo demás, Aristóteles había relacionado íntimamente la música y la catarsis). Hace muchos siglos que el hombre interpreta la obra literaria como una forma de liberación y superación de elementos existenciales adversos y dolorosos, como una búsqueda de paz y de armonía íntimas, tanto en el plano del escritor como en el del lector. El poeta, según Amiel, asiste al sufrimiento que lo traspasa, "pero lo envuelve como el cielo tranquilo rodea a una tempestad. La poesía es una liberación, porque es una libertad" [63]; el lector, a su vez, en el trato con la obra de arte literaria, reconoce, en esta victoria del hombre contra la fatalidad del destino, el triunfo sobre el dolor y la muerte, y en ella encuentra la profunda alegría que le exalta y que enriquece y purifica su espíritu. Si en toda experiencia literaria se pasa de un conocimiento racional a un conocimiento poético, y si en contacto con toda obra literaria auténtica el alma humana se conmueve y se apacigua profundamente, es preciso admitir, como sostuvo el P. Henri Bremond, que toda experiencia poética es catártica [64].

Importa, finalmente, subrayar que la catarsis no se confunde con la evasión. Ésta es fuga y olvido, tentativa de eludir los problemas psicológico-morales, mientras que la catarsis es valerosa asunción del dolor y de la fatalidad con que el hombre se enfrenta. En el pensamiento aristotélico, la catarsis no se desliga de una profunda responsabilidad del hombre ante su destino, y por eso nos parece muy justa

---

62 Robert Vivier, *Et la poésie fut langage,* Bruxelles, Palais des Académies, 1954, p. 139.

63 Citado por Henri Bremond, *Prière et poésie,* Paris, Grasset, 1926, página 190.

64 Henri Bremond, *op. cit.,* pp. 177 ss.

la afirmación de un crítico contemporáneo cuando escribe que el sentimiento de plenitud producido por la catarsis está vinculado "al reconocimiento (y como a una oscura aceptación resignada) de algo universal, fatal, *nuestro,* que supera el caso concreto en que se vivió un sentir real: para un sentido serio de la vida, tal reconocimiento se opera dentro de una profunda y fuerte asunción del destino; para un sentir superficial, o débil, el mismo reconocimiento de una cualidad universal implicará una pena de nosotros mismos, como en el caso vulgar de una añoranza, que es el reconocimiento de lo que hay de ineluctable, de irrecuperable, en el tiempo" [65].

7. Se habla mucho, en nuestro tiempo, de *literatura comprometida* y de *compromiso literario.* Tales fórmulas, y las doctrinas que recubren, definen las facciones de una época de la cultura europea: el período de la última conflagración mundial y, sobre todo, de los años siguientes, cuando las corrientes neo-realistas y existencialistas se difundieron y triunfaron por toda una Europa occidental desorganizada, cubierta de ruinas sangrientas y dominada por la angustia.

El tema del *compromiso* es fundamental, por sus implicaciones y consecuencias, en las filosofías existencialistas. El hombre, según Heidegger, no es un receptáculo, es decir, una pasividad que recoge datos del mundo, sino un *estar-en-el-mundo,* no en el sentido espacial y físico de *estar en,* sino en el sentido de presencia activa, de estar en relación fundadora, constitutiva con el mundo.

Esta relación entre el *Dasein,* el existente, y el mundo, es una relación de compromiso, de *engagement,* o, en la terminología heideggeriana, de *pre-ocupación (Besorgen).*

La *pre-ocupación* —estar ocupado antes de ocuparse— implica precisamente un estar comprometido fundamental, un existente sin cesar envuelto por el mundo y que confiere a éste su significación. El *Dasein,* además de significar un *estar-en-el-mundo,* implica igualmente un *estar-con-los-otros:* se define por su relación constitutiva con los demás existentes, y esta relación se caracteriza como una *solicitud (Fürsorge).*

---

65 Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível,* Lisboa, Portugália, 1965, p. 21.

El *Dasein* no puede pensarse como un ser cerrado, sino como una posibilidad de construir, a través de sus opciones y por mediación de sus actos existenciales, una esencia. Ésta, por consiguiente, debe ser comprendida como el fruto de una libertad jamás negada y de una responsabilidad total. *Ex-sistere* significa la tendencia del existente, partiendo del *aquí* y del *ahora* incluidos en el *ex*, hacia el *sistere*, hacia la posibilidad.

El *Dasein* se realiza, por tanto, en la historia; es temporalidad, se constituye a través de proyectos, de intenciones, de opciones, a partir de un *ex*, de un *estar aquí*. Este *estar aquí*, la *situación* del existente, es, por tanto, un hecho primordial del *engagement* existencial, porque representa el elemento fáctico, temporal, cotidiano, así como la inderogable perspectiva que ha de orientar la estructuración del ser.

Cuando Jean-Paul Sartre emprende la tarea de exponer su concepción de la literatura, en un ensayo mundialmente célebre[66], estos tópicos de la filosofía de Heidegger influyen visible y naturalmente sobre el tenor y el encadenamiento de sus ideas. La alianza de estos elementos con determinados principios del marxismo define la orientación del referido ensayo, el documento más relevante de las teorías sobre el compromiso de la literatura.

La reflexión sartriana sobre la naturaleza y la finalidad de la literatura comporta tres momentos fundamentales, tres preguntas y tres respuestas sobre aspectos diversos, aunque íntimamente complementarios, de la actividad y de la obra literarias: *¿Qué es escribir? ¿Por qué escribir? ¿Para quién escribir?* He aquí los tres estadios de la exposición de Sartre, destinados a confluir, a través de una sutil e implacable argumentación dialéctica, en una conclusión idéntica.

Vamos a resumir fielmente, aunque con brevedad inevitable, la doctrina de Sartre.

a) *¿Qué es escribir?* En primer lugar, Sartre establece una distinción muy importante entre el mundo de la poesía y el mundo de la prosa. La palabra poética, como la nota de que se sirve el músico o el color que utiliza el artista plástico, no es *signo*, es decir, no apunta a la realidad; es más bien una *imagen* de la realidad, una *palabra-cosa*.

---

66 Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?", *Situations*, II, Paris, Gallimard, 1948.

Estas *palabras-cosas* se agrupan, según relaciones de conveniencia o inconveniencia, y forman la verdadera unidad poética —la *frase-objeto.*

El poeta no utiliza la palabra como si ésta fuese un instrumento apto para realizar una función determinada, pues eso le está vedado por el hecho de que la palabra-cosa carece de valor significativo. El poeta, por consiguiente, no puede comprometerse, no puede colocar su poesía bajo el signo del *engagement.*

En la prosa, la palabra tiene plenamente valor de *signo:* a través de ella se alcanza la realidad, y por eso la prosa es utilitaria por esencia. El prosista se *sirve* de las palabras: "designa, demuestra, ordena, rehusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa" [67]. La palabra es, en este dominio, un momento particular de la acción, como se desprende del hecho de que ciertos afásicos pierden "la posibilidad de actuar, de comprender las situaciones, de tener relaciones sexuales normales".

La palabra de la prosa, instrumento privilegiado de la acción humana, tiene lógicamente que poseer una finalidad. Ahora bien, la reflexión demuestra que la palabra no "es un céfiro que corre blandamente por la superficie de las cosas, que las acaricia sin alterarlas". *Hablar es obrar:* la realidad nombrada sufre una modificación tan pronto como la palabra la desnuda y le hace perder la inocencia. "Si nombráis el comportamiento de un individuo, lo reveláis: ese individuo se ve. Y como, al mismo tiempo, lo nombráis para todos los otros, él se sabe *visto* en el momento en que se *ve;* su gesto furtivo, que olvidaba al realizarlo, comienza a existir enormemente, a existir para todos, se integra en el espíritu objetivo, adquiere dimensiones nuevas, es recuperado. ¿Cómo queréis que, después de esto, actúe de la misma manera? O persevera en su comportamiento, por obstinación y con conocimiento de causa, o lo abandona" [68]. Es decir, en cualquier caso ha habido una mutación de la realidad nombrada, y por eso Sartre define al prosista como "un hombre que escogió cierto modo de acción secundaria, que se podría llamar la acción por desnudamiento" [69].

---

67 Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 70.
68 *Ibid.*, pp. 72-73.
69 *Ibid.*, p. 73.

Es obvio que en esta acción deberá existir un designio bien establecido, pues si la palabra es como una pistola cargada, se deberá apuntar con ella a un blanco preciso y no dispararla infantilmente al aire. Ese designio del prosista consiste en "desvelar el mundo y singularmente al hombre para los otros hombres, a fin de que éstos asuman, ante el objeto así desnudado, su responsabilidad plena" [70]. La revelación causada por el prosista implica la transformación de lo revelado, y compromete en esta empresa la responsabilidad de los otros.

Sin embargo, es necesario observar que, para Sartre, no es escritor el que dice ciertas cosas, sino el que eligió decirlas de cierto modo. Esta afirmación parece reconocer la importancia de los elementos estéticos, aunque Sartre concluya que "en la prosa, el placer estético sólo es puro si viene por añadidura" [71].

b) *¿Por qué escribir?* Sartre examina y condena diversas respuestas tradicionalmente dadas a esta pregunta —la literatura como fuga, la literatura como medio de conquista, etc.— y formula una nueva explicación para la génesis del acto literario.

El hombre tiene la conciencia de ser *revelador* de las cosas, de constituir el medio por el cual las cosas se manifiestan y adquieren significado. El paisaje existe como tal porque el hombre impone a las cosas —árboles, casas, ríos, montes, etc.— relaciones instauradoras de cierta configuración. El hombre sabe, sin embargo, que, si es *detector* del ser, no es su *productor:* el paisaje, en cuanto tal, se adormecería letárgicamente sin la presencia humana, pero no quedaría aniquilado. De este modo, nuestra certeza interior de ser "desveladores" se une a la de ser inesenciales en relación con la cosa desvelada [72].

La conciencia de esta inesencialidad del hombre para el mundo actúa, según Sartre, como fundamental elemento determinador de la creación artística. El escritor, el pintor, etc., al fijar en un escrito o en una tela una realidad determinada, tiene conciencia de su esencialidad para la obra creada, pues ésta no existiría, pura y simplemente, sin su acto creador. Pero el objeto creado parece escapar a su creador, y el artista jamás puede considerar su obra como objetividad. "En la per-

---

70 *Ibid.*, p. 74.
71 *Ibid.*, p. 75.
72 *Ibid.*, p. 90.

cepción, el objeto se presenta como esencial, y el sujeto, como inesencial; éste busca la esencialidad en el acto creador, y la obtiene; pero entonces es el objeto el que se torna inesencial" [73].

Este objeto inesencial para su creador —en nuestro caso, la obra literaria— se transforma, sin embargo, en objeto esencial para el lector. El objeto literario, en efecto, sólo existe plenamente en el acto de la lectura, correlato dialéctico de la operación de escribir, y estos dos actos necesitan dos agentes distintos, porque el escritor no puede "leer" lo que escribe. En la lectura se verifica la confluencia de la esencialidad del sujeto y del objeto: el objeto es esencial porque se presenta como poseedor de estructuras propias y como transcendente en relación con el lector; el sujeto es esencial, porque es condición necesaria de la existencia del objeto, ora en el acto creador, ora en el acto de la lectura y de la revelación del objeto literario. Siendo así, lógicamente se concluye que el lector *crea por revelación*, y que el artista se dirige necesariamente a la conciencia del lector, solicitando tal revelación. Toda obra literaria se presenta, por tanto, como una llamada, comprometiendo la *libertad* y la *generosidad* del lector en el proceso de su revelación: "escribir es apelar al lector para que haga pasar a la existencia objetiva el desvelamiento que emprendí por medio del lenguaje" [74].

c) *¿Para quién escribir?* Según Sartre, los valores eternos constituyen una celada peligrosa, en que el hombre no debe caer. El escritor se dirige a la libertad de sus lectores; pero ésta no es un valor ideal y desencarnado, pues toda libertad se define concretamente en una situación histórica. Por eso mismo, el autor tiene que dirigirse a un lector concreto, no a un lector atópico y acrónico: tiene que dirigirse al lector contemporáneo, integrado en la misma situación histórica y preocupado por los mismos problemas. Por otra parte, es sabido que el lenguaje es elíptico y que el conocimiento de los *contextos* es indispensable para reconstruir las relaciones y los elementos elididos: una novela sobre la ocupación nazi de Francia, escrita para lectores franceses, no podría ser idéntica a otra sobre el mismo tema para lectores americanos. El más trivial episodio de tal novela tendría

[73] *Ibid.*, p. 91.
[74] *Ibid.*, p. 96.

para el lector francés, que vivió concretamente la tragedia de la Francia ocupada, un significado profundo y una particular resonancia afectiva, mientras que, para el lector americano, representaría un acontecimiento anodino. Si escribir y leer son correlatos dialécticos del mismo fenómeno, es necesario que la situación asumida por el autor no sea ajena al lector, y que las pasiones, las esperanzas y los temores, los hábitos de sensibilidad y de imaginación, etc., presentes en la obra literaria, sean comunes al autor y al lector: "este mundo bien conocido es el que el autor anima y penetra con su libertad, y a partir de él debe el lector realizar su liberación: él es la alienación, la situación, la historia; es el que debo tomar y asumir de nuevo; el que debo modificar o conservar, para mí y para los demás" [75].

Con todo, en un mundo parcelar y diversificado como el nuestro, no puede realizarse el proyecto de que el autor se dirija a todo lector contemporáneo. En una sociedad sin clases, la literatura se realizaría plenamente, porque el escritor tendría la certeza de que entre su "asunto" y su público no habría distancia, y la obra literaria podría ser efectiva y universalmente la síntesis de la *Negatividad* —denuncia de la alienación y del estancamiento— y del *Proyecto* —rumbo de un orden nuevo. Pero tal sociedad es quimérica, y la solución de estos problemas debe situarse en el mundo histórico en que nos hallamos. De ahí la necesidad de que el escritor se dirija a su hermano de raza y de clase, invitándole a colaborar en la transformación del mundo, pues la literatura de *héxis* —literatura de consumo, de placer o entretenimiento— debe ser sustituida por la literatura de *práxis* —literatura de acción en la historia y sobre la historia, esfuerzo revolucionario para transformar las estructuras de la sociedad humana.

Hemos de reconocer que la estética de Sartre es el intento más audaz hasta hoy de conferir a la literatura una función político-social. Partiendo del análisis del estatuto ontológico del fenómeno literario, con una dialéctica cerrada, Sartre procura integrar la actividad literaria en el ámbito de la revolución marxista. Pero el brillo de su raciocinio no consigue disfrazar la vulnerabilidad de muchas de sus aserciones y conclusiones.

---

75 *Ibid.*, p. 119.

En primer lugar, la distinción sartriana entre *palabra-cosa* y *palabra-signo* se revela errónea, pues la poesía comparte las dimensiones semánticas de todo objeto literario. Una cosa es reconocer el *significado inmanente* del poema y otra considerarlo desprovisto de significado y constituido sólo por mágicas relaciones de congruencia o incongruencia entre sus elementos. Un poema de Valéry como *Le cimetière marin*, lo mismo que cualquier poema valioso, constituye siempre una estructura significativa, en que el poeta revela un conocimiento y en que el lector capta también un conocimiento determinado. Todo acto verbal, imaginario o real, tiene un significado, y la palabra encierra siempre una carga significativa. Por eso resulta inaceptable la afirmación sartriana de que la poesía no puede *comprometerse*, revelando y modificando una situación. ¿No hay *engagement*, en el sentido más alto de la palabra, en tantos poemas bellísimos escritos por Éluard durante la ocupación nazi de Francia? Piénsese en el lector francés de aquellos años y en el efecto que sobre él ejercerían las palabras de un poema como *Liberté:*

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

.....

Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connâître
Pour te nommer

Liberté [76].

(En mis cuadernos de alumno,
En mi pupitre, en los árboles,
En la arena y en la nieve
Pongo tu nombre.

En cada página leída,
En cada página blanca,
Piedra, sangre, papel, polvo,
Pongo tu nombre.

En las efigies doradas,
En las armas de guerreros,
En las coronas de reyes,
Pongo tu nombre.

.....

En la ausencia sin deseo,
En la soledad desnuda,
En las gradas de la muerte,
Pongo tu nombre.

En la salud recobrada,
El riesgo desvanecido,
La esperanza sin recuerdo,
Pongo tu nombre.

---

[76] Paul Éluard, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 277-280.

Y el poder de una palabra
Me vuelve a traer la vida.
Nací para conocerte,
Para pronunciar tu nombre

Libertad.)

En segundo lugar, Sartre ignora deliberadamente los valores propios del fenómeno literario y confunde el contenido de una obra literaria con el de una obra política, sociológica, panfletaria, etc. La palabra es, para Sartre, acción revolucionaria, lo cual implica, como criterio valorativo de la obra literaria, su eficacia política, moral, etc. Y, aunque Sartre no lo afirme explícitamente, su teoría de la revelación y de la consiguiente transformación del mundo por la palabra implica ya una politización de ese desvelamiento: para el autor de *L'Être et le Néant*, esa revelación es notoriamente de sentido marxista, y tal presupuesto actúa insidiosamente en toda su argumentación. Cuando concluye la necesidad de vincular la actividad literaria a la causa del proletariado y al advenimiento de una Europa socialista, afirma con claridad el propósito que secretamente ha guiado su análisis, que pretende ser objetivo, de las estructuras ónticas del hecho literario. Pero, recientemente, Sartre ha señalado a la literatura un objetivo mucho más profundo y universal que el advenimiento de una Europa socialista: la búsqueda del sentido de la vida, la interrogación acerca del hombre en el mundo[77]. A fin de cuentas, tal es la esencia de los dramas y de las novelas de Sartre —el destino del hombre, el sentido de la vida y del mundo...

Su historización brutal de la actividad literaria sirve precisamente a su concepción pragmática de la literatura y conduce al absurdo de que resulte lícito afirmar, por ejemplo, que una obra como *La Divina Comedia* sólo podría ser válida para un hombre del siglo XIV, católico o escolástico. Por otra parte, el motivo invocado por Sartre para excluir al lector universal como destinatario de una obra literaria —el hecho de que el lenguaje sea elíptico y la necesidad de conocer los contextos extraverbales— es un sofisma manifiesto, pues equivale a

[77] V. el testimonio de Jean-Paul Sartre en el volumen colectivo titulado *Que peut la littérature?*, Paris, L'Inédit, 1965, pp. 122 ss.

desconocer que el lector, a través de la cultura, puede reconstituir los contextos necesarios para la interpretación de la obra, y así puede leer y comprender tanto una comedia de Molière como una tragedia de Alfieri o una novela de Balzac. Y esto porque la literatura auténtica no está orientada a la acción inmediata o transitoria, y porque el hombre no es sólo el agente y el resultado de valores meramente epocales.

La literatura entendida según los criterios de Sartre se encamina inexorablemente al suicidio. El hecho de que Flaubert no condenara la represión de la Comuna de 1871 no desvaloriza su obra literaria, como tampoco el hecho de que Paul Éluard haya sido comunista invalida la calidad estética de sus poemas.

8. Es necesario hacer una distinción nítida entre *literatura comprometida* o, para usar un vocablo francés muy de moda, literatura *engagée* y *literatura planificada* o *dirigida*. En la *literatura comprometida*, la defensa de determinados valores políticos y sociales nace de una decisión libre del escritor; en la *literatura planificada*, los valores que deben ser defendidos y exaltados y los objetivos que han de alcanzarse son impuestos coactivamente por un poder ajeno al escritor, casi siempre un poder político, con el consiguiente cercenamiento, o incluso aniquilación, de la libertad del artista.

Estudiaremos dos modalidades de *literatura dirigida*, cronológicamente separadas por un período de más de veinte siglos, una de las cuales fue de carácter puramente mental y utópico, mientras que la otra ha tenido existencia efectiva: nos referimos al concepto ordenancista de la poesía elaborado por Platón, y a la literatura planificada que surgió en la U. R. S. S. después de la revolución comunista de 1917.

8.1. Para comprender las razones que indujeron a Platón a concebir así la literatura, es necesario conocer previamente cierto número de problemas de la estética platónica que atañen a la creación poética y a los efectos morales de la poesía. Y, en este punto, para valorar con exactitud el pensamiento platónico, tenemos que remontarnos a Sócrates, cuyas reflexiones sobre la belleza constituyen el punto de partida de la estética de Platón.

Aceptando los principios del moralismo pitagórico, Sócrates reduce el concepto de belleza al concepto de utilidad: según se lee en Jenofonte (*Memorables*, VIII y X), para Sócrates, "todas las cosas que sirven a los hombres son al mismo tiempo bellas y buenas, en la medida en que son útiles. La comodidad de una casa constituye su verdadera belleza". Es decir que, en el pensamiento socrático, las cosas bellas (τὰ καλά) se identifican con las cosas útiles (τὰ εὔχρηστα). Y, si damos fe a un pasaje del *Fedón*, la "música" —vocablo que, para los griegos, incluía la música propiamente dicha, la poesía y las demás artes—, en su expresión más alta, era identificada por Sócrates con la filosofía, y, en cuanto se diferenciaba de la filosofía, la consideraba un arte vulgar (δημώδης μουσική)[78]. En el pensamiento socrático, por consiguiente, la poesía se legitimaba en cuanto propedéutica para la filosofía, e incurría en condena cuando se limitaba a ser fuente de placer.

Platón acepta y desarrolla este moralismo estético, y en el *Timeo* ofrece una fórmula que ilustra bien esta doctrina —*todo lo que es bueno es bello*, idea que reaparece en otros diálogos—. Este moralismo profundo, que así penetra la estética platónica, actúa poderosamente en la condena de la poesía llevada a cabo por el filósofo, sobre todo en la *República* —condena que tuvo resonancia singular en la estética europea de los siglos posteriores, y cuyo conocimiento es indispensable para comprender la concepción ordenancista de la literatura fijada por Platón en su último diálogo, *Las Leyes*.

La condena platónica de la poesía se desarrolla en dos planos: uno, predominantemente intelectual, y otro, ético. En primer lugar, Platón reprueba en la poesía su origen mismo y su fundamento: el poeta, según se lee en el diálogo *Ion*, no crea el poema recurriendo a un saber (τέχνη) idéntico o comparable al del sabio. El poeta, "cosa leve, alada y sagrada", crea en un estado de entusiasmo, de exaltación y locura (μανία), pues una fuerza divina, como un flujo magnético, pasa de la Musa al poeta, y de éste al rapsodo y a sus oyentes. Tal estado de delirio y éxtasis no es compatible con la sabiduría auténtica. Además, la imitación poética, como ya hemos dicho (v. § 5), no constituye una actividad reveladora de la verdad, pues la

78 Platón, *Fedón*, 61a.

poesía, que es imitación de una imitación, representa algo que dista tres grados de la verdad del ser.

En segundo lugar, la poesía perturba extrañamente el equilibrio, la *isonomía* de los elementos del alma humana, pues se dirige a la esfera de los instintos y de las pasiones, despertando y estimulando fuerzas perniciosas. La conmoción dolorosa, la compasión que la poesía trágica despierta en el espectador, así como la *vis* cómica que también puede ser transmitida por la poesía, no constituyen una diversión inocente, puesto que provocan una peligrosa adulteración de los valores que deben regir al hombre.

Como consecuencia ineluctable de las críticas precedentes, el filósofo concluye que la poesía debe ser excluida de la ciudad ideal, aunque Platón admita en ésta los *himnos a los dioses y los encomios a los varones honestos:* "conviene saber que, en materia de poesía, sólo se deben admitir en la ciudad himnos a los dioses y encomios a los varones honestos, pues, si se recibiere a la Musa graciosa, tanto a la lírica como a la épica, gobernarán en nuestra ciudad el placer y el dolor, en vez de la ley y del principio que el Estado reconoce siempre como el mejor" [79].

En su último diálogo, *Las Leyes,* Platón concibe de modo diferente la función de la poesía en la ciudad ideal: a la expulsión prescrita en la *República,* corresponde en este otro diálogo un ordenancismo que sitúa a la poesía en estrecha dependencia de los poderes públicos. Platón conoce la capacidad de influjo que tiene la literatura, y sabe que, por su origen y naturaleza, la obra literaria encierra contenidos e incitaciones éticamente condenables. Por eso mismo, procura transformar la literatura en instrumento pedagógico y moral al servicio de la *pólis,* mediante el cercenamiento radical de la libertad del escritor y la estrecha vigilancia ejercida sobre él por los censores de la ciudad. Una ciudad regida por leyes buenas, pregunta uno de los interlocutores de las *Leyes,* ¿podrá permitir que el poeta, echando mano de las seducciones de su arte, influya en los jóvenes sin preocuparse del efecto virtuoso o maléfico de su influjo? "Eso, en efecto, no sería, de ningún modo, razonable", responde sin vacilación el interpelado [80]. El poeta debe ser *persuadido* por el legislador, u *obli-*

[79] *República,* 607 a.
[80] *Leyes,* 656 c.

gado, si no cede a la persuasión, a orientar su poesía según los rectos sentidos enunciados en la ley: "Pues bien, sucede lo mismo con el poeta: el buen legislador le persuadirá, o, si no consigue persuadirle, le forzará a componer correctamente en su lenguaje bello y digno de alabanza, y a introducir en sus ritmos las actitudes y en sus músicas las melodías de los hombres sensatos y viriles y buenos en todos los sentidos" [81]. Obsérvese, en particular, la referencia a la coacción impuesta por el legislador al poeta —rasgo sumamente característico de una literatura dirigida.

El poeta no puede herir en nada las disposiciones legales de la ciudad, y la poesía no puede circular en público libremente, pudiendo hacerlo sólo previo examen y con la autorización de los censores calificados para darla, y de los guardianes de la ley: "Que el poeta no componga nada contrario a lo que sea tenido por sus conciudadanos como legal y justo, o como bello y bueno, y que, en lo tocante a sus obras, no le sea lícito darlas a conocer a ninguno de los simples particulares hasta que hayan recibido la aprobación de los jueces designados para este fin y de los que velan por la observancia de las leyes" [82]. Las representaciones dramáticas, tan importantes en la cultura y en la vida de los griegos, son igualmente sometidas a rigurosa censura previa, y la respectiva autorización sólo se concede cuando la comedia o la tragedia en cuestión concuerdan con la ética y la ideología estatales: "No juzguéis, sin embargo, que vendrá un día en que os daremos licencia, al menos con tanta facilidad, para que alcéis en plena plaza pública vuestros tablados y presentéis vuestros actores de hermosas voces, que hablan más alto que nosotros, ni que os dejaremos pronunciar discursos a los niños y a las mujeres y a toda la población, y decir, a propósito de las mismas costumbres, no lo mismo que nosotros, sino, las más de las veces y en la mayoría de los casos, precisamente lo contrario. Es que, evidentemente, estaríamos casi completamente locos, y con nosotros toda la ciudad, fuese cual fuese, que os permitiese hacer lo que ahora decimos, antes de que las autoridades hubiesen decidido si vuestras obras son, o no, publicables y dignas de divulgación. Pues bien, hijos que descendéis de las indulgentes

[81] *Leyes*, 660 a.
[82] *Ibid.*, 801 c-d.

Musas: para comenzar, mostrad a los gobernantes vuestros cantos confrontados con los nuestros, y si vuestras enseñanzas fuesen declaradas iguales o incluso mejores, nosotros mismos os proporcionaremos un coro; de lo contrario, amigos, jamás nos será posible hacerlo" [83].

Ante tales testimonios, parece innegable la existencia, en el pensamiento platónico, de una concepción de la literatura dirigida, de una literatura al servicio de los ideales y de los intereses del Estado. En la ciudad modelo de Platón, de dimensiones claramente totalitarias, las libertades individuales son sacrificadas a los valores colectivos, y la literatura no puede dejar de sufrir solidariamente el mismo destino.

En un estudio reciente, el profesor Edgar Wind relaciona la actitud de Platón ante la poesía con la situación política de Grecia: Platón, al ver que, en su tiempo, las artes y la poesía alcanzaban esplendor sin igual, pero que, en contrapartida, el Estado comenzaba a manifestar turbadores síntomas de disgregación, estableció la conexión de estas dos realidades: "Si los griegos no hubieran sido tan sensibles a una frase exquisita o a un bello gesto, podrían haber juzgado un discurso político por su verdad y no por el esplendor con que se pronunciaba; mas su buen juicio estaba minado por su imaginación" [84]. Platón recelaba profundamente de la capacidad que el arte tiene para intensificar —y no sólo para acrisolar— las pasiones, para promover la anarquía, y por eso buscó en la censura estatal un posible remedio.

8.2. Transcurridos más de veinte siglos, lo que fue simple aspiración ideal en el pensamiento de Platón se ha transformado en férrea realidad: en nuestro tiempo, la literatura soporta en la Rusia comunista una vigilancia y una censura, por parte del poder político, sin paralelo en la historia, viendo reducida su función a defender y apoyar los objetivos del partido comunista. Mencionamos y vamos a analizar brevemente el caso de la literatura comunista rusa, porque nos parece el ejemplo acabado de literatura dirigida; pero podríamos igualmente referirnos, como caso típico de literatura planificada, a la literatura alemana del período hitleriano.

---

[83] *Ibid.*, 817 c-d.

[84] Edgar Wind, *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967, p. 17.

La revolución marxista de 1917 no se limitó a modificar las estructuras socio-políticas de Rusia, sino que extendió su acción al dominio religioso, cultural, etc. La literatura no dejó de sufrir el impacto de la ola revolucionaria, y siguió el camino que Lenín, ya en 1905, había señalado en palabras altisonantes: "¡Abajo los literatos sin partido! ¡Abajo los superhombres de la literatura! La literatura debe transformarse en una *parcela* de la causa general del proletariado, en una ruedecilla y en un tornillo del gran mecanismo social-demócrata uno e indivisible, puesto en movimiento por la vanguardia consciente de toda la clase trabajadora. La literatura debe llegar a ser parte integrante del trabajo organizado, metódico y unitario del partido social-demócrata" [85]. El destino de la literatura en la Rusia comunista quedaba trazado en estas palabras de Lenín.

En los años que siguieron a la revolución de 1917, surgió sin demora una literatura ardientemente combativa, apologista del nuevo régimen e instrumento de defensa y de ataque del proletariado. Por otra parte, Rusia conocía ya una larga tradición de escritos teóricos que señalaban un objetivo social a la literatura, desde Belinskij (1811-1848) y Chernichevski (1828-1889) hasta el Tolstoi de *¿Qué es el arte?* y hasta Plejanov (1857-1918), fundador del marxismo ruso [86]. Se subrayó entonces con énfasis la capacidad de didactismo revolucionario de la literatura, su importancia en la lucha de clases, y se acentuó también la dependencia de la literatura con relación a las infraestructuras de las fuerzas económicas, de la organización social, etcétera. Sin embargo, en los años inmediatamente siguientes a la revolución de 1917, el dogma marxista no alcanzó, en el terreno literario, una estructuración rígida, y no sólo se produjo una diversidad de orientación dentro de la concepción marxista de la literatura, sino que también se desarrollaron y difundieron modos diferentes de entender y valorar la literatura. El *formalismo ruso*, por ejemplo, que negaba toda relación genética de la literatura con las infraestructuras económicas y sociales y rehusaba toda finalidad social o política de la

[85] V. I. Lenine, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éd. Sociales, 1957, p. 87.

[86] De Belinskij y de Chernichevski, véanse los textos insertos en el volumen *Il pensiero democratico russo del XIX secolo*, org. por G. Berti y B. M. Gallinaro, Firenze, Sansoni, 1950. De Plejanov, v. *L'art et la vie sociale*, Paris, Éditions Sociales, 1949.

obra literaria, conoció su período de esplendor en los años que siguieron a 1920. Cerca de este mismo año alcanzó también fuerte irradiación el grupo de escritores conocido por el nombre de *Hermanos Serapión* ("Serapionovy Bratya"), rebelde al dominio del partido comunista en el terreno de las artes. Las múltiples dificultades con que el nuevo régimen se enfrentaba, tanto en el interior como en el exterior, explican esta diversidad de corrientes y opiniones: el *mecanismo* de que hablara Lenin, aún no había alcanzado el grado de precisión que querían los planes revolucionarios y al que se tendía inexorablemente.

A partir de 1924-1925, comienza a observarse una fuerte tendencia de los intelectuales marxistas y del partido comunista a combatir y aniquilar las corrientes literarias hostiles al materialismo dialéctico, y a establecer, en contrapartida, una doctrina estética oficial y rígida. El formalismo ruso sufrió un rudo golpe bajo las críticas violentas de Trotski (*Literatura y revolución*, Moscú, 1924) y de Bujarin. La libertad individual, la evasión, la poesía pura, son despiadadamente juzgadas y anatematizadas, y la literatura pasa a depender progresivamente, en cuanto a los temas y a la forma misma de tratarlos, del partido comunista ruso. En un congreso de escritores celebrado en Jarkov, en noviembre de 1930, Auerbach presentó las siguientes tesis, muy ilustrativas de la situación de la literatura en la Rusia comunista:

a) *el arte es arma de clase;*
b) *los artistas deben abandonar el individualismo y el temor a la disciplina estricta como actitudes pequeño-burguesas;*
c) *la creación artística debe ser sistematizada, organizada, colectivizada y conducida según los planes de un mando central, lo mismo que cualquier otra tarea marcial, y esta tarea debe ser realizada bajo la dirección firme y cuidadosa del partido comunista;*
d) *todo artista proletario debe ser un materialista dialéctico;*
e) *el método del arte creador es el método del materialismo dialéctico* [87].

[87] Citado por Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 232. En esta obra se hallan páginas penetrantes y de mucha información sobre la literatura planificada en la U.R.S.S.

Como elemento decisivo en la planificación de la literatura rusa, se formó el credo estético oficial del partido comunista: el *realismo socialista*. La primera referencia al "realismo socialista" se halla en un discurso pronunciado por Gronski ante los dirigentes de diversos grupos literarios de Moscú el 20 de mayo de 1932: "La petición básica que hacemos al escritor es: escribir la verdad, retratar verdaderamente nuestra realidad, que es en sí misma dialéctica. Por eso el método básico de la literatura es el método del realismo socialista" [88]. A Gronski y a Kirpotin se debe la amplia formulación de los principios del realismo socialista, cuya consagración oficial se verificó en el primer congreso de los escritores soviéticos, celebrado en Moscú el año 1934. Así se daba cuerpo, en el terreno de la actividad literaria, a las decisiones de la 17.ª reunión del partido comunista ruso (30 de enero-4 de febrero de 1932), en que se establecía la socialización total de la vida rusa en un plazo de cinco años.

Máximo Gorki fue considerado como el fundador y modelo por excelencia del realismo socialista, situándose a su lado, como inspiradores del nuevo credo literario, Marx, Engels, Lenin y Stalin. El conocimiento del marxismo-leninismo y el conocimiento directo de la vida fueron considerados como las vigas maestras de toda creación literaria, pues se imponía que el escritor pintase la realidad de modo verídico e históricamente concreto, comprendiéndola en su *desarrollo revolucionario*. Kirpotin condenaba en absoluto cualquier especie de romanticismo subjetivo, aunque se admitiese como elemento importante del realismo socialista el *romanticismo revolucionario*, destinado a pintar el ensueño de un hombre que, provisto de un nuevo principio ético y social, construye el futuro. Fundamentalmente, como observa Max Rieser, la "estética soviética no es la estética del proletariado, sino la estética de la burguesía del siglo XIX, y sus modelos son la novela realista, el drama realista y la pintura realista pre-impresionista. Esta estética sólo se torna "socialista" por su alianza con la ideología del "partido" y por el carácter "popular"; mas, precisamente por esto, puede fácilmente transformarse en instrumento doctrinario

[88] Herman Ermolaev, *Soviet literary theories: 1917-1934. The genesis of socialist realism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963, p. 144.

y de propaganda política" [89]. En verdad, el realismo socialista fue el instrumento eficaz de que se valió el partido comunista ruso para imponer su disciplina a los escritores y hacer que la literatura sirviese a sus propósitos.

Esta planificación de la literatura rusa se operó entre múltiples resistencias de los escritores que tuvieron el valor de defender su libertad y su dignidad de hombres de letras. La época estalinista cuenta una larga teoría de víctimas de este régimen de opresión impuesto a la literatura. Karl Radek, por ejemplo, que en el congreso de escritores soviéticos de 1934 había reivindicado su derecho a la libertad individual, considerándose un "francotirador de la revolución", pero no "un soldado sin iniciativa del ejército revolucionario", fue víctima de una de las muchas depuraciones estalinistas. Para no alargar el rosario de violencias y opresiones, sólo referiremos otro caso singularmente ilustrativo: el de György Lukács, el conocido pensador y esteta húngaro, autor de obras famosas como *La teoría de la novela, Goethe y su tiempo, Prolegómenos a una estética marxista, La novela histórica,* etc. Lukács, miembro del partido comunista húngaro desde 1918 y elemento preeminente en los sectores marxistas europeos, jamás pautó su pensamiento ni sus opiniones sobre los cánones oficiales del partido comunista ruso, manteniendo siempre cierta libertad doctrinal y negando sobre todo la existencia de un determinismo riguroso en los dominios de la literatura. Esta relativa independencia intelectual fue ásperamente combatida: ya en 1925, después de la publicación de su obra *Historia y conciencia de clase,* Lukács fue excluido del "comité" central del partido comunista húngaro y obligado a una humillante autocrítica; en 1941, cuando se hallaba asentado en Rusia, fue encarcelado; desde 1949 es objeto de críticas severísimas por parte de intelectuales miembros de los partidos comunistas ruso y húngaro, críticas que culminaron en los ataques que le dirigió Josef Darvas en el 1.er congreso de escritores húngaros. Acusado de "desviacionismo derechista" y de "anacronismo inaceptable", acusado también de simpatizar con la "literatura burguesa" y de ignorar los escritos estéticos de Lenin y de Stalin, Lukács conoció

[89] Max Rieser, "Russian aesthetics today and their historical background", en *The Journal of aesthetics and art criticism,* vol. XXII, núm. 1, 1963.

una vez más la amargura de las autocríticas, confesándose culpable y manifestando firmes propósitos de enmienda... La muerte de Estalín y el consiguiente ablandamiento de la férrea disciplina impuesta a los escritores de Rusia y de los países satélites fueron saludados por Lukács como aurora de libertad. Aurora breve y ficticia. El propio Lukács fue deportado a Rumanía en 1956, después de la abortada revolución de Budapest, y, en 1958, su "revisionismo" fue nueva y duramente criticado [90].

Sin embargo, después del famoso XX° congreso del partido comunista ruso y a favor de la "desestalinización" subsiguiente, parece haberse producido de hecho una mayor libertad de doctrinas y de juicios. Scholojov, el autor del *Don apacible*, durante una intervención en este XX° congreso, lamentó la infecundidad de muchísimos escritores rusos y declaró abiertamente que el arte y la burocracia constituyen realidades antinómicas. Pero este clima de "distensión" no significa el abandono de la concepción ordenancista de la literatura y, en el fondo, parece ser sólo una fórmula más flexible del régimen antes existente. Véase, para confirmar este aserto, la siguiente tabla cronológica, tomada de la revista francesa *Réalités* (núm. 214, noviembre de 1963) y que señala los casos más significativos que han enfrentado, desde 1953, a los intelectuales rusos y al gobierno soviético:

> *1953.* Muerte de Stalin. Regreso de los deportados a campos de concentración. En el anhelo de una nueva era, los escritores atacan el ordenancismo y reivindican la libertad de expresión.
>
> *1954.* Aparición de *Deshielo* de Ehrenburg, novela de título intencionadamente ambiguo. El escritor parece considerar el título de su obra como un símbolo de la era post-staliniana: así como la vida torna a los campos en la primavera, fundida ya la capa mortuoria del hielo, así se espera una nueva vida intelectual, derretido el "hielo" de la dictadura estalinista.
>
> *1956.* XX° congreso del partido comunista ruso. Jruschev denuncia a Stalin y el dogmatismo intransigente de la era staliniana. En la revista *Novy Mir* se publica *No sólo de pan vive el hombre* de Du-

[90] Sobre Lukács y la rebelión húngara de octubre de 1956, v. István Mészáros, *La rivolta degli intellettuali in Ungheria. Dai dibattiti su Lukács e su Tibor Déry al circolo Petöfi*, Torino, Einaudi, 1958.

dintsev, así como muchos poemas anti-estalinistas, ávidamente leídos por un público que se había desinteresado de la literatura contemporánea.

1957. Primer contraataque. La citada obra de Dudintsev es declarada "nociva". A propuesta de Fedin, secretario de la Unión de Escritores, los literatos de Moscú aprueban la subordinación del arte a las necesidades políticas. Pasternak consigue publicar en Italia el *Doctor Jivago.*

1961. XXII° congreso del partido comunista ruso. Reafirmación del deseo de que el partido comunista anime la tolerancia. Mientras tanto Jruschev previene a los escritores y artistas contra la "infiltración burguesa". Publicación de *Kira* de Nekrasov (retrato "no comprometido" de una mujer frívola).

1962. Publicación de las *Memorias* de Ehrenburg en la revista *Novy Mir,* y de la *Pera triangular* de Vosnesenski, colección de poemas anti-estalinistas. Kasakov, autor de *Pequeña estación,* proclama que "la única tradición válida es ser honesto". Viaje de Evtuchenko a Europa. Publicación en el *Express* de su *Autobiografía.*

1 de diciembre de 1962. Acompañado por los académicos Serov y Guerasimov, Jruschev visita, en una galería de Moscú, una exposición de arte moderno. Condena el arte abstracto ("Esto me hace pensar en un muchacho que se hubiese descuidado encima de la tela y hubiese extendido la m... con los dedos") y apostrofa a los jóvenes pintores presentes ("Debíamos bajaros los pantalones y sentaros encima de ortigas").

17 de diciembre de 1962. Jruschev e Ilyitchev, presidente de la Comisión Ideológica, se encuentran con un grupo de escritores y de artistas. Algunos de éstos habían firmado una petición en que se quejaban de los ataques de los dogmatistas. Esto fue declarado "una broma de muy mal gusto". Evtuchenko es censurado por su *Autobiografía,* y Ehrenburg, por sus *Memorias.*

Enero de 1963. Ataques sucesivos en la prensa contra Ehrenburg, que parece haber sido escogido como chivo expiatorio.

8 de marzo de 1963. Discurso de Jruschev recordando que las artes y las letras son "un poderoso medio de educación comunista". La época de Stalin puede ser criticada, como en la novela *Un día de Iván Denisovitch,* pero es preciso no mostrarla toda "con un color sombrío", como hizo Ehrenburg. Reivindicar la libertad absoluta es absurdo: es una "idea podrida" lanzada por los partidarios de la coexistencia ideológica. Axionov hace una autocrítica, y Evtuchenko es igualmente obligado a una autocrítica, considerada insuficiente. Vosnesenski se com-

promete simplemente a trabajar. Es interrumpida la publicación de las *Memorias* de Ehrenburg.

Junio de 1963. Ilyitchev y Jruschev repiten, pero en términos más moderados, que es necesario considerar las artes como armas ideológicas.

Agosto de 1963. Creación de un nuevo organismo de censura para examinar las obras dramáticas según una línea "hostil a las influencias occidentales". Creación de un "*Comité* del Estado para la Prensa" encargado de controlar más eficazmente la elección de los libros que deben publicarse.

Estas breves notas cronológicas no requieren comentarios, pues revelan con claridad que el ordenancismo de la literatura no cesó con la desaparición de Stalin, aunque haya asumido actitudes más moderadas. El realismo socialista desconoce una verdad fundamental de la creación literaria: "la literatura es un campo donde la experiencia personal es absolutamente insustituible, donde nunca se puede sustituir esta experiencia por ninguna resolución, aunque ésta fuese la mejor pensada del mundo y la más convincente" [91]. Por eso mismo, actualmente, muchos escritores marxistas atacan abierta y profundamente a la literatura dirigida soviética, cuyo representante por excelencia es Shdanov [92], como una literatura que mutila irremediablemente al escritor. Muy recientemente Jorge Semprun, por ejemplo, al analizar la "cristalización burocrática" provocada en la literatura rusa por las teorías de Shdanov, escribía: "Se verifica el establecimiento de cierto número de reglas rígidas, que definen, de una vez para siempre, el contenido del "realismo socialista". La menor discordancia será tratada o como supervivencia del pasado burgués, o como reflejo de la influencia burguesa del exterior. En el campo de la literatura, esto condujo a la paralización de toda búsqueda —pronto calificada de formalismo—, de todo intercambio dialéctico con el mundo exterior" [93].

---

91 Georges Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 199-200.

92 Shdanov, secretario del "comité" central del partido comunista ruso, representó durante el período estalinista la ortodoxia intransigente en el dominio de la literatura. Sus ideas se hallan expuestas en su obra *Politica e ideologia*, Roma, Edizioni Rinascita, 1950.

93 Véase el testimonio de Jorge Semprun en el volumen *Que peut la*

9. En las páginas anteriores hicimos la exposición, necesariamente breve y lagunosa, del problema de las funciones de la literatura. Problema de gran importancia, al contrario de lo que algunos críticos se inclinan a pensar, pues la función de un objeto o de una actividad es un elemento nuclear para la dilucidación de la naturaleza de esa actividad o de ese objeto.

Como se desprende de lo escrito en los párrafos anteriores, a lo largo de la historia se han enfrentado dos teorías fundamentales sobre la funcionalidad (y la naturaleza) de la literatura: teoría *formal* y teoría *moral* [94]. Los adeptos de la primera consideran la literatura como dominio autónomo, regido por normas y objetivos propios; los defensores de la segunda entienden la literatura como actividad que debe integrarse en la actividad total del hombre (política, social, etc.), dependiendo su valoración del modo en que se articule con esa actividad general. Los partidarios de la concepción formal de la literatura se ven lógicamente conducidos a insistir en lo que *es* la obra literaria, presentándola como artefacto verbal, como organización específica del lenguaje; los partidarios de la teoría moral se ocupan ante todo de indagar para qué *sirve* la obra literaria.

Estas dos teorías pueden presentarse en una forma extrema: para los escritores del arte por el arte, por ejemplo, la literatura es una actividad que, para preservar su pureza, tiene que romper los lazos con la vida; para el realismo socialista, por el contrario, la literatura sólo se legitima y adquiere valor cuando contribuye a la transformación

---

littérature?, Paris, L'Inédit, 1965, p. 39. Resulta curioso comprobar que el implacable ordenancismo que rigió la literatura rusa en la época de Stalin, con la inevitable idolatría por la figura de este gobernante, se desarrolla actualmente en la China comunista. Lin Mo-han, uno de sus dirigentes culturales, escribía en su informe de 1961: "Levantemos más alta la bandera del pensamiento de Mao Tse-tung sobre las letras y las artes [...]. El problema actual consiste en saber cómo deben los escritores y artistas edificar y crear una literatura y un arte socialistas según las indicaciones del camarada Mao Tse-tung" (transcrito en la obra antes citada, *Que peut la littérature?*, p. 40).

[94] Adoptamos esta terminología, tan discutible como cualquier otra, de Graham Hough, *An essay on criticism*, London, Gerald Duckworth, 1966, páginas 8 ss. Acerca de la expresión *teoría moral*, el Prof. Graham Hough observa: " 'Moral' no implica adhesión a ningún código moral particular, ni siquiera a los 'valores occidentales' o al *consensus gentium*".

de la sociedad en el sentido marxista de la historia. Estas teorías, sin embargo, pueden coexistir en diferentes grados de equilibrio: en la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, la obra literaria es considerada como organismo, como estructura resultante de la interacción de diversos elementos formales; pero el Estagirita no deja por eso de atribuir a la obra literaria la capacidad de influir en la vida moral y psicológica del hombre, como lo demuestra su doctrina sobre la catarsis de la tragedia.

En efecto, la obra literaria se caracteriza por un uso específico del lenguaje, o, para servirnos de la terminología de Jakobson, la obra literaria se constituye como realización de una de las funciones del lenguaje: la función poética. Como quedó explicado en el capítulo anterior, el uso literario del lenguaje presenta caracteres distintivos propios, y por eso el lenguaje literario es específico, irreductible a cualquier otro tipo de lenguaje. Además, como ya tuvimos también ocasión de afirmar, el mensaje literario es semánticamente autónomo, pues su verdad y su coherencia son de orden contextual-interno [95]. Es necesario observar, sin embargo, que el lenguaje literario no se constituye fuera de la historia ni fuera de la experiencia de lo real, ni anula los valores semánticos, las dimensiones sociales y simbólicas que forman parte integrante de los signos de la *langue*, de la que el texto literario es sólo una realización particular y específica. La obra literaria constituye, por consiguiente, una estructura verbal que debe ser considerada y estudiada en su organización, en la dinámica y en la funcionalidad de sus elementos, etc.; pero esa estructura, por el simple hecho de ser verbal, es portadora de significados que, aunque autónomos desde el punto de vista técnico, se refieren mediatamente a la problemática existencial del hombre [96]. Concebir la obra literaria como entidad absolutamente cerrada en sí misma, aislada e intransi-

---

95 Cfr. Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 113 ss. y pp. 173 ss.

96 En el análisis semántico de la obra literaria sigue siendo válida esta directriz propuesta por Hjelmslev para los estudios de semántica: "La descripción semántica debe, por tanto, consistir ante todo en una aproximación de la lengua con relación a las otras instituciones sociales, y constituir el punto de contacto entre la lingüística y las otras ramas de la antropología social" (L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, p. 109).

tiva, es mitificar la obra, presentándola como resultado de una epifanía en que se subsumiría la historicidad del hombre y sus implicaciones. Aristóteles, al conciliar en su doctrina unitaria una teoría formal y una teoría moral de la literatura, abrió el camino para la interpretación exacta del fenómeno literario.

Es necesario admitir, por consiguiente, que la obra literaria, dentro de su especificidad, puede desempeñar múltiples funciones. El propio Roman Jakobson observa que, si en cualquier obra literaria la función poética del lenguaje es la función nuclear, no por eso las demás funciones del lenguaje, en sus dimensiones de información, de llamada, de expresión, etc., dejan de estar copresentes. Así, por ejemplo, en una obra de carácter confesional, cobrará relieve la función emotiva del lenguaje; en una obra que pretenda influir, de cualquier modo, en los lectores, adquirirá importancia la función incitativa. Cuando alguna de estas funciones, sin embargo, se hipertrofia, desarrollándose parasitariamente, en detrimento de la función poética, se origina una falsa literatura o una infraliteratura, orientada a la moralización, al panfletismo, o confesionalismo, etc., destructora de los caracteres fundamentales de la función poética del lenguaje.

En esta perspectiva, nos parece sumamente peligroso imponer, en el dominio de la funcionalidad de la literatura, soluciones parciales y exclusivistas. ¿Por qué no admitir una función plural de la literatura? La literatura es vehículo de evasión, pero puede ser también notable instrumento de crítica social; la literatura es instrumento de catarsis, de liberación y apaciguamiento íntimos, pero es también instrumento de comunicación, apto para dar a conocer a los demás la singularidad de nuestra situación, y capaz de permitir, por tanto, que nos comuniquemos a través de lo que nos separa [97]. Esta pluralidad de funciones es la que rechazan tanto las teorías ordenancistas de la literatura, que eliminan la libertad del escritor, como las teorías del *engagement*, cuyos prosélitos postulan una falsa unidad total de la acción humana bajo el signo de una ideología. Todos los que pretenden imponer un objetivo determinado a la creación literaria, con el argumento de que la historia determina a la literatura o con el argumento de que la literatura debe reflejar la realidad histórica, tropiezan

[97] Simone de Beauvoir, *Que peut la littérature?*, pp. 78-79.

con un obstáculo fundamental: la heterogeneidad del modelo estructural de la literatura con relación a la historia, consecuencia de la relación de arbitrariedad que se establece entre el *signans* y el *signatum* en el sistema lingüístico [98].

La literatura debe, por consiguiente, ser considerada como una *tensión* entre complejos elementos de varios órdenes —elementos afectivos, cognitivos, incitativos, etc.—, siendo la *escritura literaria* el modo específico de revelar esos valores. La escritura confiere significado a lo real, problematizándolo y revelándolo. Como afirmó Sartre, en una reformulación reciente de algunos aspectos de su teoría literaria, "la aventura de escribir, en cada escritor, pone en tela de juicio a los hombres. A los que leen y a los que no leen. Una frase *insignificante* —suponiendo que el escritor tenga talento—, situada en terreno virgen, pone en evidencia todo lo que hagamos y plantea el problema de *una* legitimidad (poco importa cuál, pero se trata siempre de un poder humano)" [99]. De esta capacidad de la escritura literaria para poner en cuestión lo real dimana el poder de la literatura, tanto de la literatura llamada realista como de la fantástica, lo mismo de la comprometida que de la de evasión.

Así, la autonomía de la literatura no se funda en el divorcio con la vida y con la historia, y debe ser concebida, según dice Luigi Pareyson, "como la verdadera *especificación del arte*, es decir, el acto con que la literatura se afirma como actividad diversa de las otras, confiriéndose a sí misma una ley propia y rehusando subordinarse a fines diferentes, [...] sin reivindicar por eso una independencia imposible ni caer en un aislamiento absurdo, y pudiendo así desarrollar la más diversa y múltiple *funcionalidad*, sin rebajarse por eso hasta la subordinación o negarse en la heteronomía" [100].

---

[98] Sobre estos problemas, cfr. Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, capítulo titulado "Tecnica e letteratura".

[99] Entrevista de Sartre inserta en el volumen de Madeleine Chapsal, *Os escritores e a literatura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1967, p. 230.

[100] Luigi Pareyson, "I problemi attuali dell'estetica", *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, parte quarta, Milano, Marzorati, 1961, pp. 183 s.

III

LA CREACIÓN POÉTICA

1. La naturaleza y el significado del acto creador del poeta ha sido, desde la antigüedad helénica, objeto de constante reflexión por parte de filósofos, psicólogos y críticos, y de los poetas mismos. Para algunos, el acto creador se presenta como un hecho racionalmente explicable; para otros, aparece como misterio insondable, cuyas raíces se pierden en lo más recóndito del alma humana o en lo impenetrable de los secretos divinos.

Pretender fijar las líneas de fuerza más profundas y secretas del proceso creador es empresa aleatoria; pero tenemos elementos que permiten al menos un conocimiento descriptivo de ese mismo proceso: reflexiones y confesiones de los propios creadores, revelaciones proporcionadas muchas veces por el análisis de las obras poéticas mismas, meditaciones de estetas y filósofos, datos proporcionados por las ciencias psicológicas. No obstante, una fuerte ambigüedad y un esfíngico secreto envolverán siempre la creación poética. Basta indicar un problema hacia el cual, recientemente aún, llamaba la atención el gran esteta inglés Harold Osborne: "todos los fenómenos característicos de la inspiración son descritos en términos idénticos por los buenos y por los malos artistas; y ninguna investigación psicológica, por penetrante que sea, ha conseguido discernir las diferencias entre los procesos mentales que acompañan la creación de una obra maestra y las inspiraciones de un aprendiz de tercer orden" [1].

[1] Harold Osborne, *Aesthetics and criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1955, p. 161.

2. En primer lugar, vamos a analizar un aspecto fundamental de la creación poética, que se relaciona, por decirlo así, con la ontología de toda obra literaria.

Hasta el siglo XVIII, se considera que toda creación poética se basa en la *imitación de una realidad*, de una naturaleza interior o exterior. En la obra de Platón y de Aristóteles, matriz de tantos principios informadores del arte occidental, se hallan las primeras elaboraciones teóricas de la concepción imitativa o mimética de la poesía, aunque el concepto de mimesis en Platón no coincida con el mismo concepto en Aristóteles.

En Platón, el vocablo *mimesis* presenta múltiples gradaciones de sentido[2]; pero en esta diversidad de acepciones podemos descubrir dos significados fundamentales: en el libro X de la *República*, la mimesis es considerada como un "divertimiento, no una cosa seria", a través del cual el artista reproduce la apariencia —no la verdad profunda— de las cosas y de los seres; en el *Crátilo*, la mimesis aparece como resultado de la exigencia humana de expresar por imágenes la realidad circundante, y, en cuanto medio capaz de aprehender las ideas presentes en las cosas, se le atribuye un valor simbólico-gnoseológico. Es indudable, sin embargo, que es el concepto de mimesis mencionado en primer lugar el que ocupa lugar central en la estética platónica, constituyendo incluso, según hemos dicho[3], uno de los elementos determinantes de la condena que el filósofo impone a la poesía en la *República*. El pintor, el escultor o el poeta distan tres grados de la verdad, y cualquiera de ellos es sólo el tercer *poietés*, pues el primero es Dios, que creó, por ejemplo, la idea de cama; el segundo es el artífice que fabricó la cama, y el tercero, en fin, el artista que representa esta misma cama.

En Aristóteles, el concepto de mimesis desempeña un papel muy importante, tanto en la caracterización de la naturaleza de la poesía, como en la justificación de ésta. En la génesis de la poesía interviene, según Aristóteles, la tendencia a la imitación, congénita en el hombre: "Parece haber, en general, dos causas, y dos causas naturales,

---

[2] El Prof. Richard McKeon, en su estudio "Literary criticism and the concept of imitation in Antiquity", *Critics and criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, Phoenix Books, 1960, analiza estas gradaciones de sentido.

[3] Véase cap. II, § 5.

en la génesis de la poesía. Una, que imitar es una cualidad congénita en los hombres, desde la infancia (y en eso difieren de los demás animales, en ser los más dados a la imitación y en adquirir, por medio de ella, sus primeros conocimientos); la otra, que todos aprecian las imitaciones" [4]. La imitación poética incide sobre "los hombres en acción", sobre sus caracteres (ἔθη), sus pasiones (πάθη) y sus acciones (πράξεις). Esta imitación, sin embargo, no es una representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad, pues la mimesis poética aprehende lo *universal* presente en las cosas particulares, y por eso la poesía emparienta con la filosofía. El poeta es causa eficiente que capta la forma que tienen las cosas naturales y, con los medios que le son propios, representa esa forma: "en la imitación, como dice Richard McKeon, el artista separa determinada forma de la materia con que está asociada en la naturaleza —no, sin embargo, la forma *substancial*, sino cierta forma perceptible por la sensación— y la une de nuevo a la materia de su arte, el medio por él usado" [5].

A pesar de las diferencias profundas que separan las doctrinas de la mimesis en Platón y en Aristóteles, hay un elemento fundamental común a ambas teorías: la noción de que toda obra poética —como toda obra de arte— tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad natural ya existente.

El dicho de Simónides, difundido por Plutarco, de que la "pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla", y una célebre fórmula de Horacio, erróneamente interpretada —*ut pictura poesis*— [6], contribuyeron a enraizar la opinión de que la esencia de la poesía consistía en la imitación de la naturaleza. Trátase, por lo demás, de una concepción estética que fácilmente se imponía a los espíritus, sobre todo en estéticas informadas por filosofías del objeto, como

---

4 *Poética*, 1.448 b.

5 Richard McKeon, *op. cit.*, 132.

6 La fórmula horaciana fue interpretada erróneamente por haber sido aislada del contexto verbal en que figura. Leemos en la *Epistula ad Pisones*, vv. 361-362: *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes* ("Igual que la pintura, verás la poesía / mejor, una de cerca, y otra, si algo te alejas"). Es decir, así como hay obras pictóricas que ganan al ser vistas de lejos —por ejemplo, grandes murales—, y otras, al ser vistas de cerca —miniaturas, etc.—, así hay poemas que piden un examen de conjunto, y otros que solicitan un estudio pormenorizado.

fueron en general la filosofía griega y las filosofías occidentales de ella derivadas.

Hasta el siglo XVIII, la poesía, por consiguiente, se define siempre en términos de imitación u otros congéneres, como "copia", "imagen", etc. Piccolomini, importante crítico italiano del siglo XVI, escribe que "la Poesía no es más que imitación, no sólo de cosas, naturales o artificiales, sino principalmente de acciones, costumbres y afectos humanos", y Tasso afirma que la "poesía es una imitación, realizada en verso, de acciones humanas, hecha para enseñanza de la vida" [7]. Un crítico y poeta francés del siglo XVII, Colletet, explica que "la poesía es una viva representación de las cosas naturales... ¿Qué es el poema épico sino una perfecta imitación de las acciones generosas de los grandes héroes? ¿Y qué la comedia, sino un espejo de las costumbres de la época, una imagen de la verdad y, en una palabra, una bella y excelente imitación de la vida?" [8]. La comparación del acto creador con el espejo que refleja la realidad es común desde el Renacimiento, y esta analogía revela bien el ideal mimético señalado al arte, aunque generalmente no se defienda nunca el principio de que la obra artística debe constituir una imagen exacta de la realidad (en la estética clásica, por ejemplo, la imitación de la naturaleza se caracteriza por sus dimensiones idealistas).

2.1. En la segunda mitad del siglo XVIII, la doctrina de la imitación comienza a sufrir rudos golpes, que poco a poco determinan su decadencia. En primer lugar, se niega el carácter imitativo de todas las artes, y esto constituye ya un serio ataque contra el principio mismo de la mimesis. Lord Henry Kames, en sus *Elements of criticism* (1762), sostiene que sólo la pintura y la escultura son imitativas por naturaleza, mientras que la música y la arquitectura se sitúan en el polo opuesto, pues no copian nada de la naturaleza. La poesía, según Kames, es de condición híbrida, pues sólo copia la naturaleza cuando

---

[7] Los textos de Piccolomini y de Tasso se hallan citados en la obra de Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, respectivamente, en la p. 554 y en la 685.

[8] Cit. en René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957, p. 142.

el lenguaje poético imita sonidos o movimientos. Otro crítico inglés de la misma época, Thomas Twining, establecía, en un ensayo que acompañaba a su traducción de la *Poética* de Aristóteles, una distinción importante entre las artes cuyos medios son *icónicos*, es decir, que mantienen un nexo natural de semejanza con la realidad designada, y las artes cuyos medios sólo significan por convención. Las primeras, como la pintura y la escultura, son efectivamente artes imitativas, pero no acontece lo mismo con las segundas. La poesía dramática es la única forma poética imitativa, porque imita, mediante palabras, las palabras de los personajes.

Pero el factor capital que provoca la decadencia de las teorías de la imitación es la creciente importancia reconocida a la personalidad del artista en el acto creador. La atención se desplaza del objeto al sujeto, y el ideal poético deja de consistir en la *imitación* de la naturaleza para transformarse en la *expresión* de los sentimientos, de los deseos, de las aspiraciones del poeta. El poema, de reflejo que era de la realidad objetiva y externa, se convierte en revelación de la interioridad del poeta, mediante un proceso creador en que la imaginación y el sentimiento asumen importancia fundamental. "La Poesía, escribe Wordsworth en el prefacio de las *Lyrical ballads*, es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos" [9]. El vocablo "desbordamiento" *(overflow)* denuncia la creencia de que la poesía nace impetuosamente de la intimidad profunda del poeta, como brota el agua del interior de una fuente. La valoración del *genio* y de las fuerzas creadoras naturales e inconscientes —rasgo importante de la estética del siglo XVIII— concurre también al triunfo de la teoría expresiva sobre la teoría imitativa del arte.

Como observa un crítico norteamericano, en la segunda mitad del siglo XVIII la poesía se libera del principio de la imitación y, al mismo tiempo, de toda responsabilidad relativa al mundo empírico: "el hecho capital en este desarrollo fue la sustitución de la metáfora del poema como imitación, *espejo de la naturaleza*, por la del poema como heterocosmo, *segunda naturaleza*, creada por el poeta en un acto aná-

[9] Wordsworth, "Preface to *Lyrical ballads*", *Literary criticism: Pope to Croce*, ed. Gay Wilson Allen & Harry Hayden Clark, Detroit, Wayne Univ. Press, 1962, p. 216.

logo al de la creación del mundo por Dios" [10]. Este modo de concebir la creación poética no sólo comporta un significado psicológico —la expresión de la interioridad del artista en su obra, afirmación de la imaginación creadora, etc.—, sino que encierra elementos ontológicos y metafísicos que serán plenamente desarrollados en la estética romántica. Prometeo, el rebelde mítico que hurtó el fuego a Zeus para dar vida a sus estatuas, aparece como el símil exacto de la aventura creadora del artista, y este aspecto prometeico del poeta es puesto de relieve por los pre-románticos en general y en particular por los pre-románticos alemanes del *Sturm und Drang*, y, más tarde, por románticos como Shelley y A. Schlegel.

El concepto de creación adquiere con el romanticismo un sentido absoluto, y la poesía, recobrando el significado original de su étimo griego, anhela crear un mundo, y no describir, ni siquiera expresar, el mundo. Bajo el influjo del idealismo filosófico de Fichte, que afirmó el Yo como la realidad absoluta y como dotado de una infinita potencia creadora, un poeta como Novalis recusa el mundo empírico, efímero e ilusorio, y se erige en demiurgo de un mundo fantástico, pura creación de la magia poética: "La poesía es la auténtica realidad absoluta. [...] Cuanto más poética, más verdadera". El poeta es el vidente que conoce el sentido oculto de las cosas y de los seres, que desposa el misterio, penetra en el absoluto y reinventa la realidad. Desde el romanticismo alemán hasta el modernismo, la creación poética tiende progresivamente a ser entendida como una aventura prometeica, luciferina, muchas veces hirviente de rebeldía y desesperación. El acto creador se define por su libertad y por su repulsa frente a los modelos de la realidad: "Refiriéndose a un dato anterior —existente como tal en la experiencia común—, el poema o el cuadro tradicional, antes que ser poema de Lamartine o cuadro de Poussin, es el tema de la fuga del tiempo o de los pastores de Arcadia, la narración de un amor o la imagen de una floresta. La libertad adquirida frente a todo orden preestablecido de lo real pone de manifiesto el poder por el que el artista dispone de las palabras y de las formas según su propio genio: estamos entonces ante un poema de Ma-

[10] M. H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford Univ. Press, 1953, p. 272.

llarmé o de René Char, ante un cuadro de Klee o de Miró —y nada más. La novela misma —donde la realidad se deja olvidar más difícilmente— subraya cada vez más la soberanía del escritor" [11].

2.2. La estética moderna rechaza unánimente las teorías de la imitación, sobre todo cuando implican la exigencia de representar fielmente la naturaleza, es decir, los seres y las cosas que circundan al hombre. Es indudable que las teorías de la imitación no ofrecen necesariamente un aspecto tan simplista y grosero: en Aristóteles, por ejemplo, la mimesis artística se identifica, en el fondo, con una forma de conocimiento de lo universal. Sin embargo, es evidente que cualquier teoría de la imitación falsea la creación poética, al suponer que el objeto de la obra estética existe con independencia de esta misma obra. Es innegable que toda obra literaria tiene que mantener relaciones con la realidad, y que un poema, como un cuadro, tiene que vincularse, de algún modo, al mundo en que se sitúa el hombre. En este sentido, es obvio que cualquier obra de arte es "realista". Pero afirmar que la obra literaria tiene que mantener relaciones de similitud y subordinación, en su estructura y en la naturaleza y significado de su objeto, con la realidad de las cosas y de los seres naturales, es ignorar el carácter *simbólico* e *imaginario* y la novedad de esa obra literaria. El líquido exprimido por la prensa de vino sólo es posible porque antes había uvas y porque un acto determinado lo origina, pero no se confunde con ninguno de estos factores, como agudamente observa Dewey [12].

La obra literaria debe tener, por consiguiente, conexión con objetos, seres y hechos reales, debe sumergirse en la experiencia humana y en la realidad social; pero de ningún modo es signo de estos elementos en el sentido en que la palabra del lenguaje referencial es signo

---

[11] Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture,* Paris, Mercure de France, 1961, vol. II, p. 296. Pero no se piense que el acto creador es diferente, en sus raíces profundas, en un gran artista del siglo XVII y en un gran artista del siglo XX. Picon escribe a este propósito: "El gesto creador, para Racine o Poussin, es, en profundidad, el mismo que para Mallarmé o Cézanne. La creación clásica no es la ejecución técnica de una percepción previa: todo gran arte hace ver lo que no existía" (*op. cit.*, vol. II, p. 290).

[12] John Dewey, *El arte como experiencia,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 74.

de su designado: en este caso, la palabra es simplemente una sustitución convencional del designado, y su función es apuntar directamente a esta realidad designada. La literatura no nombra lo real del mismo modo que lo nombran el historiador o el sociólogo, aunque su naturaleza imaginativa, intencional y simbólica no se realice sin lo real, y torne siempre, en definitiva, a lo real. Roland Barthes expresa bellamente esta idea mediante una analogía mítica: "Podría decirse, según creo, que la literatura es Orfeo subiendo de los infiernos; mientras camina hacia delante, *sabiendo* sin embargo que conduce a alguien, lo real que está detrás de ella y que ella arranca poco a poco de lo innominado, respira, avanza, se dirige a la claridad de un sentido; mas, tan pronto como la literatura se vuelve hacia lo que ama, ya no queda en sus manos más que un sentido nombrado, es decir, un sentido muerto" [13].

En otros términos, tenemos que admitir en la obra literaria dimensiones que la realidad, la naturaleza animada o inanimada, no poseen. Un esteta norteamericano contemporáneo, Eliseo Vivas, al analizar este problema con lucidez admirable, declara que la teoría de la imitación es errónea por lo menos en dos puntos: "1) la obra de arte demuestra novedad, originalidad, o lozanía, lo cual constituye la contribución del artista a las formas y a la materia que extrae de la experiencia. La creación, sin embargo, no es puro y simple hacer, sino un género particular de hacer, que merece un nombre particular, a no ser que se quieran omitir distinciones importantes; 2) el objeto de la obra de arte sólo puede ser expresado adecuadamente *dentro* y *a través* de la propia obra, y cualquier paráfrasis o traducción de este objeto fuera de la propia obra implica una pérdida para el objeto, y, en este sentido, la destrucción de la obra [...]. La diferencia entre el arte que es imitación (y, por tanto, mal arte) y el arte que no lo es, no reside en el grado de literalidad de la representación que tal arte puede implicar. La diferencia está en el hecho de que, cuando la obra no es pura y simple imitación, su objeto —aquello de lo que trata o lo que dice— es percibido *dentro* y a través de la propia obra [...]. No puedo leer poesía o contemplar cuadros del mismo modo que miro una fotografía o leo la historia. En estos casos, a través de la repre-

[13] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 265.

sentación, pienso en el sujeto del retrato o en los acontecimientos reales que el historiador describe. En la poesía o en la pintura no acontece así..." [14].

El proceso creador no puede, por consiguiente, reducirse a una actividad imitativa, como si entre lo realmente dado y la obra estética existiese una mera relación de *adaequatio*. Marcel Proust, al referirse en su gran novela a los cuadros del pintor Elstir, subrayó la transformación que el artista impone a la realidad. En las telas de Elstir, las cosas representadas sufrían una especie de metamorfosis, pues si Dios las había creado dándoles un nombre, Elstir las recreaba quitándoles el nombre o poniéndoles otro [15]. Tal metamorfosis era impuesta a las cosas a través de la interioridad del artista, pues Elstir, cuando contemplaba una flor, la trasplantaba primero "a ese jardín interior donde nos vemos forzados a quedar siempre" [16].

2.3. La teoría expresiva de la creación poética, tan difundida en el período romántico, nos parece constituir todavía un avatar de la teoría imitativa, pues se reduce a transferir al dominio de la subjetividad lo que la teoría mimética afirma en el plano de la realidad objetiva. En efecto, la teoría expresiva tiende a concebir el poema como el término rigurosamente homólogo de la experiencia vivida, considerando así la emoción real experimentada por el corazón como la generatriz de la expresión poética. El confesionalismo primario es todavía una forma de concepción imitativa de la poesía, pues implica que ésta constituye una traducción fiel de las emociones del poeta. En la teoría mimética del siglo XVI o XVII, el objeto de la imitación era algo exterior al poeta; en la teoría expresiva, el objeto que el poema debe reproducir se sitúa en la interioridad del poeta.

Musset ilustra perfectamente lo que queda expuesto, cuando hace la apología del *corazón*, de la emoción realmente sentida, como

---

14 Eliseo Vivas, *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958, pp. 305-306 y 309.

15 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, t. I, p. 835. Y Proust observa en esta misma página: "Los nombres que designan las cosas corresponden siempre a una noción de la inteligencia, ajena a nuestras verdaderas impresiones y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se relaciona con dicha noción".

16 Marcel Proust, *op. cit.*, t. II, p. 943.

fuente inagotable de la creación poética. En el poema *Namouna*, de 1832, la expresión poética es entendida ya como la exacta correspondencia de lo que siente el corazón —*Sachez-le*—, *c'est le coeur qui parle et qui soupire / lorsque la main écrit, —c'est le coeur qui se fond*—; pero es en la célebre *Nuit de Mai* donde Alfred de Musset expone más ampliamente la idea de que el poema es tanto más hermoso cuanto más cargado esté de verdadero sufrimiento del poeta: *Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots* [17].

La reacción contra la teoría de la poesía expresiva —y esta reacción representa un momento de extrema importancia en la evolución de la poética moderna— adquiere fundamento y amplitud con Edgar Poe y Baudelaire, como veremos más adelante [18]. El parnasianismo, al defender una actitud de *impasibilidad* y pudor ante la vida íntima del artista, al rechazar la crudeza y el desaliño de las confesiones exaltadas, contribuye también al descrédito de la teoría expresiva. En la poesía moderna, tan frecuentemente preocupada de su propia naturaleza, hasta el punto de transformarse muchas veces en un *metalenguaje*, el rechazamiento de la teoría expresiva ha sido repetida y claramente afirmado, acentuándose su falsedad y sus desastrosas consecuencias para la poesía misma. Mas, antes de analizar los testimonios de algunos poetas, detengámonos en la declaración muy esclarecedora que, acerca de este problema, hizo un novelista considerado como uno de los grandes representantes del realismo europeo: Thomas Mann.

En la novela *Alteza Real* hay un poeta, Axel Martini, que un día concurre a los juegos florales del pequeño reino descrito por la obra de Mann. El poema que Axel Martini presenta es un caluroso himno a la belleza y a la alegría de la vida, un canto de entusiasmo, una exaltación de la energía y de la fecundidad vital. Martini es proclamado vencedor de los juegos, recibe la copa de plata ofrecida por el soberano al mejor poema y es recibido por el príncipe Nicolás Enrique. El diálogo entre ambos constituye una aguda reflexión sobre

---

[17] En una carta a Édouard Bocher, en 1832, escribía reveladoramente Musset: "Ah! frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie".

[18] Véase el § 6.3 de este capítulo.

las raíces y los motivos de la poesía, y en él subraya T. Mann irónicamente el fallo de la teoría expresiva para una comprensión exacta del fenómeno poético:

—Y, sin embargo, vuestro poema... —insistió Nicolás Enrique. —Ese bello himno a la vida... Os agradezco mucho vuestras explicaciones; pero decidme, por favor... Leí con toda atención vuestro poema... Por un lado, si no recuerdo mal, habla de las miserias, de los horrores, de las crueldades de la vida, y, por otro, canta los placeres, la belleza, el vino, las mujeres... ¿No es así?

El poeta sonrió; después pasó los dedos por las comisuras de los labios para ocultar la sonrisa.

—Y todo eso está escrito en primera persona —siguió Nicolás Enrique. —Mas, por lo visto, no se trata de impresiones personales... Ni de experiencias...

—Sólo rara vez, Alteza Real. Casi todo intuición, sólo intuición. La verdad es que, si yo fuese un hombre con experiencia de todo eso, no sólo no escribiría tales poemas, sino que despreciaría mi manera de vivir. Tengo un amigo llamado Weber, joven, rico, gran gozador de la vida. Su mayor placer consiste en volar a toda velocidad en su automóvil y recorrer los campos y las aldeas en busca de muchachas hermosas; pero eso no hace al caso. Pues bien, ese mancebo ríe a carcajadas tan pronto como me ve de lejos; tan ridículas halla mi vida y mi actividad. Por mi parte, comprendo perfectamente su alegría, y la envidio. Puedo afirmar también que le desprecio un poco; pero no tanto cuanto le envidio y admiro...

—¿Le admiráis?

—Ciertamente, Alteza Real. Y no podía ser de otro modo. Gasta como un dilapidador, es liviano y egoísta, mientras que yo soy miedoso, ahorrador, casi avaro, en nombre de principios higiénicos. Sí, porque la higiene es de lo que más necesito; es toda mi moral. Y no hay nada menos higiénico que la vida...

—Entonces, ¿nunca llegaréis a beber por la copa del Gran Duque?

—¿Beber vino por ella? ¡Oh! No, Alteza Real. Sería un hermoso gesto. Pero no bebo vino. Me acuesto a las diez de la noche, y llevo una vida prudente. De otro modo, nunca habría ganado la copa de plata...

—Quizá sea así, señor Martini. De lejos, nuestra imaginación construye un cuadro falso de la vida de un poeta [19].

---

19 Thomas Mann, *Alteza Real*, "La excelsa profesión".

El príncipe, en la creencia de que el Yo del poema se identifica con la persona social del autor, considera la poesía como la confesión de una experiencia personal concreta y vivida. Pero, al conocer la distancia entre el poema premiado en los juegos florales, himno entusiasta y pagano a la alegría de vivir, y la existencia real del hombre Axel Martini, comprende que la poesía no se confunde con los elementos biográficos del poeta que la crea.

Carlos Drummond de Andrade, en uno de sus más bellos poemas sobre la esencia y el origen de la poesía, advierte que ésta no debe ser buscada en los acontecimientos o en los incidentes personales, ni en el gozo o dolor realmente sentidos. La confesión inmediata de los sentimientos aún no es poesía:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
Não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
Esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
São indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
Que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia [20].

(No escribas versos sobre acontecimientos.
No hay creación ni muerte para la poesía.
La vida es para ella un sol estático;
No calienta ni alumbra.
Las afinidades, los aniversarios, los incidentes personales no cuentan.
No hagas poesía con el cuerpo,
Ese cuerpo excelente, completo y confortable, tan hostil a la efusión lírica.
Tu gota de bilis, tu careta de gozo o de dolor en lo oscuro
Son indiferentes.
Ni me reveles tus sentimientos,
Que se prevalen de equívocos e intentan el largo viaje.
Lo que piensas y sientes, aún no es poesía.)

[20] Carlos Drummond de Andrade, "Procura da poesia", *Antologia poética*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, 1963, p. 186.

La poesía mora en el reino de las palabras —"allí están los poemas que esperan ser escritos"— y allí tendrá que buscarla el poeta, sabiendo que su poema es una creación, un acto intencional, no una confesión. La distancia que media entre los "sentimientos que se prevalen del equívoco" y los auténticos elementos poemáticos constituye la "ficción poética", que no se identifica con la mentira o falsificación de la vida, pues no representa más que un carácter fundamental de toda literatura: ser creación imaginaria [21].

Rara vez un poeta, en cualquier literatura, tuvo tan lúcida conciencia del problema de la "ficción" poética como Fernando Pessoa. La invención de sus heterónimos, aunque envuelva otros aspectos, representa fundamentalmente un desarrollo extremo de la naturaleza imaginaria de toda creación poética. En una breve nota, inédita hasta hace pocos años, escribió Fernando Pessoa, justificando sus heterónimos: "Negarme el derecho de hacer esto sería lo mismo que negarle a Shakespeare el derecho de expresar el alma de Lady Macbeth, basándose en que él, poeta, ni era mujer, ni, que se sepa, histero-epiléptico, o atribuirle una tendencia alucinatoria y una ambición que no retrocede ante el crimen. Si sucede así con los personajes ficticios de un drama, es igualmente lícito para los personajes ficticios sin drama, pues es lícito porque son ficticios y no porque estén en un drama" [22]. Ante la idea tradicional, tan difundida en nuestras letras, del poeta espontáneo, sentimental y confidencialista, Fernando Pessoa tenía que dar escándalo y ser acusado de "insincero". Sabía, sin embargo, que la sinceridad del corazón, la sinceridad psicológica carece de valor en el plano de la creación poética:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente

---

21 Sobre la "ficción poética", v. dos bellos estudios del Prof. José G. Herculano de Carvalho: "Sobre a criação poética", en *Rumo*, núm. 86, abril de 1964, pp. 310-316, y "O fingimento poético", *Ibid*, núm. 87, mayo de 1964, páginas 394-398.

22 Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, p. 132. Sobre el problema de los heterónimos hay un buen estudio en Adolfo Cassais Monteiro, *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir, 1958.

Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente [23].

(El poeta es fingidor.
Finge tan completamente
Que llega a fingir dolor
Cuando de veras lo siente.)

El último verso revela claramente que el elemento existencial no queda anulado en la creación poética, sino superado y transformado, pues el dolor fingido, el dolor que figura en el poema, aunque se base en un dolor real, no se identifica con él. La autenticidad de la poesía no se subordina a la sinceridad del corazón, ni el poeta, como creador, a los incidentes personales y a los sentimientos que realmente se producen en él en cuanto hombre [24].

3. No se puede olvidar que en todo poeta existe un hombre, y que en la actividad de éste operan muchos elementos psicosomáticos. Es comprensible, por tanto, que estos factores intervengan de algún modo en la creación poética y que se haya procurado explicar el proceso creador a partir de los conocimientos proporcionados por disciplinas que estudian esos factores psicosomáticos, tales como la caracterología y la tipología. En esta perspectiva, el estudio de los temperamentos y de los caracteres es considerado por algunos autores como elemento fundamental.

El temperamento se podría definir como el conjunto de las disposiciones congénitas, tanto fisiológicas como psicológicas, que caracterizan al individuo. El carácter, aunque vinculado a estas disposiciones congénitas, es decir, a la fisiología e incluso a la morfología del

---

23 Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 97.

24 Léase, a este respecto, lo que escribe uno de los grandes poetas de nuestro siglo, Saint-John Perse, en una carta a Max-Pol Fouchet: "Que me eviten, sobre todo, cualquier referencia a mi vida diplomática. No sin razón adopté el seudónimo literario y practiqué siempre el más estricto desdoblamiento de la personalidad... De hecho, toda vinculación establecida entre Saint-John Perse y Alexis Saint-Léger conduce inevitablemente a falsear la visión del lector, a viciar fundamentalmente su interpretación poética" (cit. por Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*, Paris, Plon, 1963, p. 118).

individuo, es constituido básicamente por los elementos de orden psíquico que rigen el comportamiento del hombre, tratándose, por tanto, de un complejo de factores innatos y adquiridos. En virtud de estos factores adquiridos puede suceder que en un individuo se verifique una disonancia o conflicto entre el temperamento y el carácter, aunque en la generalidad de los casos se dé una sintonía más o menos perfecta entre estas dos parcelas del hombre.

A título de ejemplo, vamos a resumir la clasificación y descripción de los caracteres que hace Guy Michaud en su obra *Introduction à une science de la littérature* [25], poniendo de relieve los elementos que más interesan al estudio de la creación poética:

a) *Tipo flemático.* — Calmoso, frío, movido por el instinto de conservación. Inclinado a la abstracción y a la sistematización (Kant, Leibniz). Aparecen en este tipo pensadores rigurosos, analistas sutiles —Bayle, Renan, Bergson—, pero no grandes creadores literarios.

b) *Tipo apático.* — Pasivo e indolente. La inclinación a la inercia puede conducirlo a la simple pereza o al sueño y, por tanto, a la vida artística y, en particular, a la música. Rara vez, sin embargo, posee auténticas dotes creadoras; René Le Senne, en su *Traité de caractérologie* (Paris, P. U. F., 1945), no menciona ningún representante famoso. Guy Michaud aventura la hipótesis de que Verlaine se integre parcialmente en este tipo.

c) *Tipo femenino.* — Caracterizado fundamentalmente por el instinto sexual, que ora se presenta bajo el aspecto de la seducción, ora bajo el aspecto del instinto maternal. Expansivo, optimista, enamorado de la vida y dominado por la afectividad. Anna de Noailles y quizá Francis Jammes pueden citarse como sus representantes.

d) *Tipo sanguíneo.* — Activo, práctico, medianamente emotivo, de raciocinio rápido, irónico, de sonrisa escéptica. Profundamente marcado por el instinto social —claro síntoma de su extroversión—, posee en alto grado el sentido del equilibrio y de la síntesis. Mme. de Sévigné, Fontenelle, Anatole France ilustran este tipo.

e) *Tipo colérico.* — Poseedor de una vitalidad exuberante, combativo e incluso agresivo, susceptible de cóleras ardientes, está dotado

25 Guy Michaud, *Introduction à une science de la littérature*, Estambul, Pulham Matbaasi, 1950, pp. 210 ss.

de una voluntad muy fuerte. Su impulsividad se une ya al gusto por la aventura, ya a una singular capacidad de trabajo y de producción. Rabelais, Corneille, Beaumarchais, Balzac, etc., aparecen como sus exponentes.

f) *Tipo apasionado.* — Provisto de un conjunto sumamente rico de cualidades. Activo, dinámico, fuertemente emotivo, pero sabiendo disciplinar esta emotividad, se distingue por una acentuada voluntad de poder. Sus representantes son espíritus de gran capacidad creadora —Dante, Pascal, Bossuet, Goethe, Claudel.

g) *Tipo nervioso.* — Impulsivo, inestable, receptivo frente a la moda. Provisto de gran curiosidad mental y de fecunda invención. Gusto por el vagabundeo afectivo y por lo exótico y raro; dandismo (Byron, Musset, Wilde). Sus representantes se caracterizan por el desfase entre lo que son y lo que aspiran a ser, de donde nacen accesos de angustiada melancolía y obras literarias en que la tristeza y la amargura se unen al cinismo y al sarcasmo. René Le Senne cita como representantes de este tipo a Chateaubriand, Rimbaud, André Gide.

h) *Tipo sentimental.* — René Le Senne lo define como "un nervioso reforzado por un flemático". Externamente frío y reservado, está dotado interiormente de aguda emotividad. Profundamente introvertido, amante de la soledad, voluptuosamente inclinado sobre su propia existencia y subjetividad, siente inclinación invencible al autoanálisis en diarios íntimos. Muchas veces pesimista y misántropo, casi siempre roído por un tedio indefinible. Es el caso de Rousseau, de Senancour, de Vigny, de Amiel.

Basándose igualmente en elementos temperamentales y caracterológicos, Henri Morier, profesor de la Universidad de Ginebra, trata de construir una "clasificación de las estéticas subordinadas al temperamento", convencido de que todas las estéticas se vinculan a una fisiología, a un temperamento, a una sexualidad. De este modo, la creación literaria queda en estrecha dependencia de factores sexuales y fisiológicos [26].

---

[26] Henri Morier, *La psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, páginas 58 ss.

No negamos que una clasificación tipológica de los caracteres como la de Guy Michaud tenga cierto interés para el estudio psicológico de la creación poética; pero es necesario observar que tales elementos, de naturaleza esencialmente biológica, carecen de significado propiamente estético, contra lo que piensa Henri Morier. Colocar el acto de creación poética en dependencia inmediata de estos factores sería caer en un geneticismo grosero y desconocer el carácter intencional e imaginario del objeto estético; equivaldría a identificar, en el fondo, la personalidad del artista con un conjunto de datos fisiológicos, ignorando los caracteres diferenciales del artista en cuanto tal. Por otro lado, esta perspectiva lleva necesariamente a una visión antihistórica del fenómeno estético, como de los fenómenos de la cultura en general, pues los datos temperamentales y caracterológicos pertenecen exclusiva o esencialmente a una esfera natural y, por tanto, ajena al proceso histórico, que es el plano de la actividad cultural y artística. ¡Sería absurdo admitir, por ejemplo, que la creación de *René* haya sido determinada fundamentalmente por los factores caracterológicos de Chateaubriand!

4. Busquemos camino más seguro para el estudio de la creación poética. Situémonos en la historia, aceptemos la diversidad histórica de la poesía e intentemos hallar los vínculos que aproximan las diferentes experiencias poéticas de un determinado período o de determinados períodos histórico-literarios —vínculos que nos permitan afirmar la existencia de estructuras generales en el modo de concebir la creación poética de esos determinados períodos histórico-literarios—. Esta perspectiva metodológica impide al mismo tiempo la caída en el hecho aislado e individual, cuya inserción en una categoría se torna imposible, y la caída en las "constantes" supra-históricas, que destruyen la diversidad y la complejidad de los fenómenos estéticos. Por otra parte, debe ser éste el método de toda poética, como todavía hace poco acentuaba un eminente profesor italiano: la relación poética-poesía "es siempre perspectiva de la poética a través de la poesía, estudio de la poética por la comprensión, individuación y va-

loración de la poesía en su génesis histórica y en su consistencia realizada" [27].

Al estudiar la creación poética, nos llama la atención una polaridad hace mucho establecida —por un lado, el autor *poseso;* por otro, el autor *artífice:* aquél, creando en estado de agitación y de éxtasis, como poseído por fuerzas extrañas e irreprimibles, en rebeldía contra cánones y preceptos; éste, creando en estado de lucidez, de equilibrio, de disciplina mental, realizando su obra a través de un esfuerzo vigilante y de voluntaria aceptación de reglas, y poniendo en ella una íntima y armoniosa medida. La célebre dicotomía de "espíritu apolíneo" y "espíritu dionisíaco", lanzada por Nietzsche en *El origen de la tragedia,* es una versión mítica de aquella polaridad: de un lado, Apolo, dios de las energías plásticas, de la escultura, de la luz y del sueño; de otro, Dioniso, dios de las energías ocultas e irracionales, de la música, de la sombra y de la embriaguez. Apolo conoce la mesura y el reposo; Dioniso rompe los límites comunes del hombre, se complace en el delirio, en los excesos orgiásticos y en la agitación frenética de todo el ser.

Esta dicotomía, entendida como abstracta dualidad de constantes que dividen supra-históricamente la creación poética, se manifiesta desprovista de valor crítico y fautora de equívocos. En efecto, aunque el poeta neoplatónico y el poeta surrealista puedan cobijarse bajo el amplio rótulo de creadores "dionisíacos", la concepción neoplatónica y la concepción surrealista de la creación poética difieren sustancialmente, y el análisis de tales diferencias indica con claridad que no estamos frente a una constante que actúe abstracta y descarnadamente, sino ante dos actitudes estéticas con motivaciones y naturalezas diversas, por más que presenten algunos aspectos idénticos. Es decir, aquella dicotomía sólo expresa cierta similitud que, en sentidos polarmente opuestos, se puede verificar en las diversas concepciones, históricamente situadas y caracterizadas, de la creación poética. Así entendidas, las fórmulas "autor inspirado o poseso" y "autor artífice" significan la constancia de determinados valores en las figuras complejas e históricamente variables que el poeta reviste a través de los

[27] Walter Bini, *Poetica, critica e storia letteraria,* Firenze, Laterza, 1963, página 143.

tiempos. Y, de este modo, nos servirán de guía en la descripción y análisis de algunas de las más relevantes de esas figuras —esbozo de una fenomenología histórica que reuniría "las diferentes imágenes del poeta a través de las culturas".

Comencemos por la imagen del poeta inspirado.

5.1. "Pues los poetas épicos, los buenos poetas, no producen todos esos bellos poemas por efecto del arte, sino por estar inspirados y poseídos por un dios. Lo mismo sucede con los buenos poetas líricos: así como los individuos dominados por el delirio de las Coribantes no están en su juicio cuando danzan, así tampoco los poetas líricos están en su juicio cuando componen esos hermosos versos; tan pronto como pisan el terreno de la armonía y de la cadencia, son arrebatados por transportes báquicos y, bajo el influjo de esta posesión, igual que las bacantes que van a abrevarse en las corrientes de miel y leche cuando están poseídas, pero no cuando conservan el juicio, así hacen las almas de los poetas líricos, según ellos mismos confiesan [...] el poeta es algo muy leve, alado, sacro. No está en condiciones de crear hasta que un dios le inspira, viniendo de fuera y privándole de la razón. Mientras conserva esta facultad, todo ser humano es incapaz de hacer obra poética y de cantar oráculos...". Así caracteriza Platón (*Ion*, 533e-534a, b) el estado del poeta durante el acto creador. Ya Homero había afirmado que la creación poética implica un don de Apolo o de las Musas, y Hesíodo, en los versos liminares de su *Teogonía*, se refiere explícitamente al don que había recibido de las Musas heliconias: *Fueron ellas quienes un día enseñaron un bello canto a Hesíodo, / cuando él apacentaba sus corderos en las laderas del Helicón divino.* Así, pues, tanto en Homero como en Hesíodo, las Musas, hijas de Zeus y de la Memoria, son la fuente de la poesía, y se considera que el poeta recibe de ellas un conocimiento supranormal, aunque, como observa el Prof. Dodds, el poeta no sea representado nunca en éxtasis o poseído por las Musas [28]. Ahora bien, en el pensamiento platónico, la creación poética es concebida como una de las cuatro formas de locura mencionadas en el *Fedro* (265 B), una locura divina nacida de la posesión del poeta por las Musas.

[28] E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 85.

Según Dodds, le cabe a Demócrito el "dudoso mérito" de haber introducido en la teoría literaria esta imagen del poeta poseso, que crearía en éxtasis una poesía desconocedora de los límites y de los atributos de la razón, pues, según afirma un fragmento de este filósofo, el poeta sólo creará belleza "cuando escriba con entusiasmo divino e inspiración sagrada".

Obsérvese que la "locura" poética de que habla Platón no es en sí un elemento patológico, sino una "bendición" que relaciona al poeta con lo transcendente: el mito de la Musa expresa simultáneamente la transcendencia de la inspiración y la distancia que media entre el hombre y el artista. La posesión de una τέχνη, de un saber adquirido y organizado, no condiciona la creación del poema, pues éste es el fruto del mensaje que el poeta, en éxtasis y en la alienación de sí mismo, recibe de una divinidad.

Esta visión del poeta y de la creación poética influyó marcadamente en las teorías literarias de la cultura occidental. Ya admitida, ya rechazada, de acuerdo con la orientación general de las artes, de la estética y del pensamiento vigente en los diversos períodos históricos, su presencia puede rastrearse a lo largo de los siglos, desde la Edad Media hasta los tiempos más próximos, aunque en formas diversas. Constituyó siempre un elemento de magnificación del poeta, por la relación que establece entre éste y un poder transcendente, de preservación del misterio de la poesía, gracias al carácter sacral de que la reviste, y un elemento de repudio del formalismo y del academicismo.

En la segunda mitad del siglo XV, la teoría platónica de la creación poética conoció una importante reinterpretación en el llamado neoplatonismo florentino, cuyo representante más destacado fue Marsilio Ficino (1433-1499). En las doctrinas del neoplatonismo florentino, el mito de la Musa es sustituido por el Dios cristiano, de cuyo seno proviene la inspiración del poeta; pero permanecen idénticos algunos elementos básicos que ya encontramos en la teoría platónica: asumen valor primordial el don, la intuición, el éxtasis, en detrimento del saber adquirido, de las reglas y de la labor paciente y larga. La actitud específica revelada en la poesía no se deriva de una enseñanza, pues sería difícil o imposible transmitirla de hombre a hombre, y tal actitud, al definir el carácter especial del poeta, *sacerdos musarum*, le

libera de la común condición humana y le consagra como ente privilegiado que fija en su obra una esencialidad misteriosa e irreductible a los preceptos y contingencias de un *ars*. La creación poética dimana, por consiguiente, de un *furor animi*, de un *furor divinus*, y su fuente es Eros, principio del entusiasmo creador.

Esta doctrina neoplatónica influyó grandemente en la poética y en la poesía del siglo XVI europeo, y en Francia, por ejemplo, es muy importante su papel en las teorías poéticas de la *Pléiade*, grupo de escritores que introdujo el renacimiento en la literatura francesa. Ronsard, uno de los poetas de la *Pléiade*, en su *Ode à Michel de l'Hospital*, pone de relieve el carácter de don absoluto, de puro rapto, de *saincte fureur*, propio de la poesía, y acentúa así la imposibilidad de alcanzar la excelencia poética por medio de la experiencia, del estudio, del esfuerzo metódico, de las reglas y del *arte:*

Par art, le Navigateur
Dans la Mer manie, et vire
La bride de son navire,
Par art, playde l'Orateur,
Par art, les Roys sont guerriers,
Par art, se font les ouvriers:
Mais si vaine experience
Vous n'aurez de tel erreur,
Sans plus ma saincte fureur
Polira vostre science [29].

(Por arte, el Navegador
En el Mar gobernar sabe
El rendaje de su nave.
Por arte habla el Orador,
Por arte hay Reyes guerreros,
El arte hace a los obreros:
Mas, si vacía experiencia
No tenéis de tal error,
Sin más mi santo furor
Atezará vuestra ciencia.)

---

[29] Ronsard, *Oeuvres complètes*, ed. Laumonier. S. T. F. M., t. III, páginas 141-142.

5.2. Tanto en la estética platónica como en la neoplatónica de Ficino, la inspiración y la creación poética constituyen el don de un poder transcendente: en un caso, la Musa; en el otro, el Dios cristiano. En el siglo XVIII, en reacción contra el intelectualismo de la estética neoclásica y contra el racionalismo de la *Aufklärung*, de nuevo es entendida la creación poética como una fuerza misteriosa, irreprimible, primitiva, que no obedece a reglas ni modelos y que se manifiesta en el poeta independientemente de la cultura, del *arte* y de la razón. Esta fuerza, sin embargo, ya no se explica en términos transcendentales, como dádiva de que el poeta fuese mero receptor: se explica en términos psicológicos, a través del análisis de las facultades del hombre, especialmente de la imaginación y de la energía de la actividad inconsciente. El concepto de *genio* es el elemento fundamental de esta nueva interpretación del proceso creador, y desempeña un papel preeminente en la estética europea, sobre todo en Francia, Inglaterra y Alemania, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Por otra parte, la propia estética clásica, a pesar de su intelectualismo, había reconocido en la creación poética la existencia y la importancia de un elemento indefinible, un "je ne sais quoi", que es gracia y misterio. Bouhours (1628-1702), teórico literario que ejerció amplio influjo en el clasicismo y cuya opinión admiraba Racine, había ya intentado caracterizar ese elemento sutil: "sucede con el no-sé-qué lo que con esas bellezas encubiertas con un velo, que son tanto más estimadas cuanto menos expuestas a la vista, y a las que la imaginación añade siempre algo. De modo que, si por acaso se llegase a descubrir ese no-sé-qué que sorprende y encanta al corazón a primera vista, no se quedaría quizá tan conmovido ni tan encantado: pero aún no ha sido descubierto y nunca lo será, a lo que parece, ya que, si fuese posible descubrirlo, dejaría de ser lo que es..." [30]. De este *no-sé-qué* a la teoría del genio natural sólo había un paso.

En Francia, ya el P. Dubos (1670-1742), en sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, se había referido explícitamente al genio como una cualidad natural absolutamente necesaria al creador artístico: "Se llama genio la aptitud que un hombre ha recibido de

30 Citado por Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 75.

la naturaleza para hacer bien y con facilidad cosas que los otros sólo podrían hacer muy mal, incluso con gran esfuerzo". Pero fue Diderot quien más sólida y profundamente estableció en Francia la teoría del genio, sobre todo a través de su artículo *Génie* en la *Enciclopedia Francesa*. El genio, según Diderot, es la fuerza de la imaginación, el dinamismo del alma, el entusiasmo que inflama el corazón, la capacidad de vibrar con las sensaciones de todos los seres y de mirarlo todo con una especie de espíritu profético. El genio, puro don de la naturaleza y súbita fulguración, se distingue del *gusto*, fruto de la cultura, del estudio, del tiempo, de reglas y modelos. El genio es rebelde a las reglas, rompe todos los obstáculos, es la voz misma de las emociones y de las pasiones, vuela hacia lo sublime y hacia lo patético. "Para que una cosa sea bella según las reglas del gusto, es necesario que sea elegante, acabada, trabajada sin parecerlo: para ser propia del *genio*, es necesario a veces que sea descuidada; que tenga aspecto irregular, escarpado, salvaje [...]. Finalmente, la fuerza y la abundancia, y no sé qué rudeza, la irregularidad, lo sublime, lo patético, he ahí, en las artes, el carácter del *genio*; no conmueve ligeramente, no agrada sin espantar, espanta hasta por sus yerros" [31]. Homero y Shakespeare representan al autor de genio; Virgilio y Racine son citados como prototipos de los autores de gusto.

En Inglaterra, la doctrina del genio se desarrolla con fuerza desde mediados del siglo XVIII: Hogarth, en su *Analysis of beauty* (1753), combate las doctrinas de Johnson, según las cuales la única novedad posible de una obra consistía en el arreglo y la disposición de la materia, y reivindica la libertad creadora del genio; Joseph Warton, en su *Essay on Pope* (1756), considera la imaginación (*creative imagination*), lo sublime y lo patético como los elementos dorsales de toda poesía auténtica; Young, con sus *Conjectures on original composition* (1759), contribuye poderosamente a difundir la estética del genio.

---

[31] Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, pp. 11 y 12. Obsérvese la apología que Diderot hace de lo *sublime*, considerado como elemento importante del genio. En efecto, el tratado de Longino *De sublime*, traducido por Boileau en 1674, influyó mucho en la gestación de la teoría del genio. Para Longino, lo *sublime* era el elemento extraordinario y maravilloso del discurso, fruto de la grandeza de la concepción, capaz de conmover y de exaltar el alma.

"*Sacer nobis inest Deus,* dice Séneca. Este dios interior, en relación con la esfera moral, es la conciencia; en relación con el mundo intelectual, el genio", escribe Young [32]. Lo mismo que para Diderot, Shakespeare representa para Young la suprema encarnación del genio, siendo la naturaleza la pródiga matriz de su potencia creadora, al margen del estudio y del aprendizaje. Como observa M. H. Abrams, es muy revelador que Young emplee con frecuencia, a propósito de la creación poética, metáforas tomadas del crecimiento vegetal: "Un original puede ser considerado de naturaleza *vegetal;* surge espontáneamente del terreno vital del genio; *crece,* no es *hecho*". Estas metáforas significan que la creación poética no es resultado de una actividad racional, de reglas y de modelos, de un designio explícito, sino fruto de una fuerza oscura, de una vitalidad que actúa inconscientemente, como la vitalidad ciega que anima al reino vegetal [33].

Los escritores y estetas alemanes tomaron del francés, junto con el concepto correspondiente, el vocablo *Genie,* y a partir de 1751, fecha en que esta palabra se usó por vez primera en alemán, se multiplicaron en Alemania los estudios acerca de la naturaleza y del significado del genio. Sulzer, en su *Teoría general de las bellas artes (Allgemeine Theorie der schönen Künste,* 1771), subraya la importancia del elemento irracional en la creación artística: "el hombre de genio siente la presencia de una llama de entusiasmo que anima a todo su espíritu: descubre en sí pensamientos, imágenes, emociones que sumirían a otros en el espanto, pero que a él le parecen admirables, pues, más que haberlos inventado, se limita a tomar conciencia de su presencia en su propio interior" [34]. Hamann, espíritu fuertemente antiintelectualista, concibe el genio como sabiduría mística capaz de franquear las profundidades mismas de Dios, y ve en él la fuerza que explica las creaciones literarias de Homero y de Shakespeare. Herder, una de las figuras más eminentes del pre-romanticismo europeo, enlaza

---

32 Edward Young, "Conjectures on original composition", *Literary criticism. Pope to Croce,* ed. Gay Wilson Allen & Harry Hayden Clark, Detroit, Wayne State Univ. Press., 1962, p. 106.

33 M. H. Abrams, *The mirror and the lamp,* ed. cit., p. 199.

34 Citado por Vittorio Enzo Alfieri, "L'estetica dall'illuminismo al romanticismo fuori d'Italia", *Momenti e problemi di storia dell'estetica,* Milano, Marzorati, 1959, vol. II, p. 645.

naturalmente con la doctrina del genio la concepción prometeica del poeta, derivada de Shaftesbury, y considera al poeta como un "segundo creador, *poietés*, el que hace", como alguien que obra en virtud de un dinamismo y de un saber inconscientes, como Shakespeare, que pinta la pasión hasta llegar a sus más profundos abismos, *sin saberlo*, y describe a Hamlet *inconscientemente*, hasta el mínimo pormenor. Según Herder, la poesía es la expresión metafórica y alegórica de la naturaleza, de los elementos primitivos y originarios del universo, y por eso considera la poesía popular, expresión legítima de tales elementos, como la poesía auténtica, en oposición a la poesía de arte *(Kulturdichtung)*, artificial y falsa.

El *Sturm und Drang* [35], movimiento literario que agitó a Alemania hacia 1770, se adhirió con ardor a la teoría del genio, proclamó la rebelión contra las reglas y exaltó la poesía "que brota de la plenitud del corazón". Bajo el influjo de Rousseau, particularmente de su doctrina del hombre natural, el *Sturm* magnificó la fuerza libre, fecunda y generosa de la naturaleza, y condenó el influjo de la cultura, de las "luces", y la opresión de las reglas y de la disciplina impuestas por el entendimiento humano.

5.3. El romanticismo constituye un momento fundamental en la evolución de los valores estéticos de Occidente, y podemos afirmar que instaura un nuevo orden estético, cuyas consecuencias todavía perduran. Con relación a la creación poética, el romanticismo inicia un modo nuevo de entender la actividad creadora, y su influencia, en este dominio, es fundamental en la poética de los siglos XIX y XX: el simbolismo y el surrealismo, bajo diversos aspectos, desarrollan principios románticos.

En la doctrina romántica de la creación poética confluyen algunos elementos ya mencionados: la noción del poeta como creador y no como imitador, y la visión prometeica del artista. Estos elementos se relacionan y asocian con otros factores muy importantes: la imaginación, el ensueño, el inconsciente, etc.

---

35 "*Tempestad e ímpetu*", designación del movimiento pre-romántico alemán, tomada del título de un drama de Klinger.

El concepto de imaginación adquiere en el romanticismo especial importancia [36]. El siglo XVIII, y en particular la estética del empirismo inglés, considera la imaginación como la facultad que permite conjugar, en un orden inédito, las imágenes o los fragmentos de imágenes presentados a los sentidos, construyendo una totalidad nueva. La imaginación, por consiguiente, disocia los elementos de la experiencia sensible y reúne después las diversas partes en un nuevo objeto. Homero, por ejemplo, al imaginar la Quimera, asoció en un solo animal elementos pertenecientes a varios: la cabeza del león, el cuerpo de la cabra, la cola del dragón. La originalidad creadora resulta, en esta perspectiva, del modo en que los objetos son disociados y luego nuevamente asociados, de manera que se consiga una combinación invulgar o inédita.

Pues bien, en la estética romántica, la imaginación se emancipa de la memoria, con la cual era frecuentemente confundida; deja de ser una facultad sierva de los elementos proporcionados por los sentidos, y se transforma en fuerza auténticamente creadora, capaz de libertar al hombre de los límites del mundo sensible y de transportarlo hasta Dios. La imaginación es el fundamento del arte [37], y proporciona una forma superior de conocimiento, pues, gracias a ella, el espíritu "penetra en la realidad, lee la naturaleza como símbolo de algo que está más allá o dentro de la propia naturaleza" [38], y así alcanza la belleza ideal. Esta teoría de la imaginación está presente en muchos poetas y críticos románticos, pero se deben mencionar especialmente las famosas páginas que a este asunto dedicó Coleridge en su *Biografía literaria* (1817).

Coleridge distingue entre *imaginación* ("imagination") y *fantasía* ("fancy"). La fantasía es una facultad "acumuladora y asociadora", "una forma de memoria emancipada del orden temporal y espacial" y que, como la memoria normal, "tiene que recibir todos sus materiales ya preparados por la ley de la asociación". La imaginación, por

---

36 Véase, en particular, C. M. Bowra, *The romantic imagination*, New York, Oxford Univ. Press, 1961.

37 "El espíritu raciocinador, al destruir la imaginación, mina los cimientos de las bellas artes" (Chateaubriand, *Le génie du christianisme*, Paris, Furne et Gosselin, 1837-1839, t. II, p. 121).

38 I. A. Richards, *Coleridge on imagination*, London, 1935, p. 145.

el contrario, es auténtica potencialidad creadora: "Considero, pues, la imaginación, o como primaria, o como secundaria. Afirmo que la imaginación primaria es el poder vital, el agente primero de toda percepción humana, y es como la repetición en el espíritu finito del acto eterno de la creación en el infinito "yo soy". Considero la imaginación secundaria como eco de la primaria, coexistiendo con la voluntad consciente [...] de la que sólo difiere por el *grado* y por el *modo* de su forma de operar".

La imaginación, por consiguiente, es el equivalente, en el plano humano, de la misma fuerza creadora infinita que plasmó el universo, y el poeta repite, en la creación del poema, el acto divino de la creación originaria y absoluta. La imaginación secundaria, facultad propia del poeta, reelabora y confiere expresión simbólica a los elementos proporcionados por la imaginación primaria, y su genuina tensión creadora se revela en su poder de síntesis o de conciliación de los contrarios[39]: adunación de lo consciente y de lo inconsciente, del sujeto y del objeto, de lo general y de lo concreto, etc.

También Shelley, en su *Defense of poetry* (1821), define la poesía como la "expresión de la imaginación", y proclama que el "poeta participa de lo eterno, de lo infinito, de lo uno: con relación a sus concepciones, no existe tiempo, ni espacio, ni medida". La poesía es visión, es visitación divina del alma del poeta, y la imaginación creadora es el instrumento privilegiado del conocimiento de lo real. Esta creencia en el poder demiúrgico de la imaginación poética se encuentra en los románticos alemanes, como Schelling y A. Schlegel, fuentes, por lo demás, de la teoría de Coleridge sobre la imaginación.

Este modo de concebir la naturaleza de la imaginación poética está en conexión con una determinada visión cosmológica: el universo surge poblado de cosas y de seres que, más allá de sus formas aparentes, representan simbólicamente una realidad invisible y divina, y la imaginación constituye el medio adecuado para conocer esta realidad. El arte, escribe Jouffroy, "se esfuerza por reproducir,

---

[39] Por eso Coleridge acuñó la palabra *esemplastic*, es decir, unificante, aunadora, para calificar la imaginación.

no las apariencias fenoménicas, sino su arquetipo ideal, tal como subsiste en Dios, inmutable, eterno como él" [40].

Los sueños, con sus misteriosas potencialidades, constituyen un elemento de extrema importancia en la estructura del alma romántica y en la concepción romántica de la creación poética, como demostró Albert Béguin en un estudio notable [41]. La creación poética, en el romanticismo, somorguja profundamente en el dominio onírico, y esta irrupción del inconsciente en la poesía asume no sólo una dimensión psicológica, sino también una dimensión mística, integrándose en la concepción de la poesía como revelación de lo invisible y en la concepción del universo como vasto cuadro jeroglífico en que se refleja una realidad trascendente. Por otro lado, el elemento onírico ofrece un medio ideal para realizar la aspiración creadora, en el sentido más profundo de la palabra, del poeta, permitiendo identificar la poesía con la reinvención de la realidad.

Como observa Albert Béguin en la obra citada, los románticos no fueron los primeros en introducir los sueños en la literatura, pues desde los *Persas* de Esquilo hasta el *Wilhelm Meister* de Goethe, los sueños aparecen con frecuencia en el drama, en la lírica, en la epopeya y en la novela: aparecen casi siempre como un artificio literario —por ejemplo en el canto IV de *Os Lusíadas*—, como construcción alegórica, a veces como elemento premonitorio. Fue el romanticismo, sin embargo, el que confirió nuevo significado a los sueños, poniendo de relieve y explorando sus virtualidades secretas y delineando una estética de los sueños en que el fenómeno onírico y el fenómeno poético se aproximan estrechamente o incluso se identifican: "Si alguna cosa distingue al romanticismo de todos sus antecesores y lo convierte en el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta *conciencia* que tiene siempre de su enraizamiento en las tinieblas interiores. El poeta romántico, *sabiendo* que no es el único autor de su obra, que toda poesía es ante todo el canto surgido de los abismos, procura *deliberadamente*

---

40 Citado por François Germain, *L'imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, J. Corti, 1961, p. 40. Sobre la visión cosmológica de los románticos, cfr. capítulo II, § 5.

41 Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, J. Corti, 1960.

y *con toda lucidez* provocar la ascensión de las voces misteriosas" [42].

El sueño, para el romántico, es el estado ideal en que el hombre puede comunicarse con la realidad profunda del universo, que no puede ser aprehendida por los sentidos ni por el entendimiento: a través del inconsciente onírico se opera la inserción del alma humana en el ritmo cósmico y se efectúa un contacto profundo e inmediato del hombre con el alma de la naturaleza. La abolición de las categorías del espacio y del tiempo, propia del sueño, es una liberación de las barreras terrestres y una abertura hacia el infinito y hacia lo invisible, ideales hacia los que se eleva la indefinible nostalgia del alma romántica. Este infinito y este invisible se sitúan en el propio yo, y el descenso al abismo de su interioridad es la condición esencial para que el poeta suscite su canto: "El poeta es literalmente insensato —en contrapartida, todo sucede *en él*—. El poeta es realmente sujeto y objeto al mismo tiempo, alma y universo". Estas palabras de Novalis, el más alto representante de la estética romántica de los sueños, al expresar la identificación del sujeto y del objeto, expresan también la identificación de la poesía con la magia y explican cómo, a través del sueño, el poeta reinventa la realidad. Por eso, teniendo en cuenta este proceso de identificación de la subjetividad y de la objetividad, de simbiosis del yo y del universo, y pretendiendo acentuar la actividad demiúrgica del poeta, Novalis puede aún escribir que "el mundo se transforma en sueño, y el sueño se transforma en mundo".

Las imágenes y las apariciones producidas en los sueños propiamente dichos, por su belleza y libertad, fascinan al poeta romántico, que ve en ellas la floración nocturna de los sentimientos y deseos más oscuros y secretos de su personalidad, como escribe Jean Paul: "Los sueños proyectan luces aterradoras en las profundidades de las caballerizas de Augias y de Epicuro construidas en nosotros; vemos errar en libertad, durante la noche, los tiburones y los lobos que la razón diurna tenía acorralados" [43]. Los dramas, las visiones y las voces que nacen y mueren en los estados oníricos aparecen así como una especie de *poesía involuntaria*, a cuya eclosión asiste maravillado

42 Albert Béguin, *op. cit.*, p. 155.
43 *Ibid.*, p. 188.

el poeta. Por otra parte, el ensueño propicio al acto poético no es forzosamente la experiencia onírica habida mientras se duerme, pues los estados oníricos que se verifican en otras condiciones, como los éxtasis provocados por la música, por un recuerdo especial, etc., son igualmente importantes. La creación poética, en el romanticismo, es siempre hermana del ensueño, porque en ambos casos la belleza y el misterio revelados no se apoyan en una elaboración consciente, sino que constituyen algo que florece en el poeta, y en el que sueña, sin esfuerzo voluntario: "El verdadero poeta, afirma Jean Paul, no es, al escribir, más que el oyente, no el dueño, de sus personajes; es decir, no compone el diálogo uniendo estrechamente las réplicas, según una estilística del alma que habría aprendido penosamente, sino que, como en los sueños, ve actuar a los personajes, totalmente vivos, y *los escucha*..." [44]. La creación poética puede, por consiguiente, hundir sus raíces en los sueños nocturnos, participando el poema de las revelaciones obtenidas por el poeta mientras dormía. La obra poética se asienta fundamentalmente, desde este punto de vista, en la transposición de los elementos oníricos operada por el autor durante la vigilia. Por otro lado, los estados de ensueño, de *rêverie*, verificables fuera del sueño y caracterizados por el debilitamiento de la función perceptora de lo real y del sentido de la exterioridad, y también por una potenciación anormal de las facultades del alma, y de la imaginación en particular, son igualmente considerados como momentos ideales para la creación poética.

Con frecuencia, por lo demás, el romántico provoca artificialmente esos estados oníricos, para alcanzar, en el éxtasis que acompaña a tales experiencias, el secreto del acto creador. El opio es una droga utilizada con este fin, y Coleridge parece deber, según confesión propia, el poema *Kubla Khan* a una experiencia onírica provocada por el opio o por una droga semejante. En el verano de 1797, el poeta, enfermo, se había retirado a una quinta solitaria. Aquí, en cierta ocasión, mientras leía un viejo libro de aventuras, tomó un calmante para combatir una pequeña indisposición. Se quedó dormido, y asistió, en un sueño, al desarrollo de imágenes relacionadas con el relato del viejo libro que leía y acompañadas de versos. Al despertar, el poeta trans-

44 *Ibid.*, p. 189.

cribió el poema que le había sido revelado; pero una visita, que interrumpió al poeta durante cierto tiempo, determinó una pausa en la transcripción, y Coleridge jamás logró completar el poema [45].

Baudelaire analiza y exalta los estados de alma suscitados por el opio, por el "haschisch", por los licores y los perfumes —estados de alma caracterizados por una embriaguez alucinante, en que el tiempo y el espacio adquieren un desarrollo singular, en que la materia vibra imponderal y una armonía infinita envuelve al hombre. La inspiración poética arraiga en los *paraísos artificiales* así creados, y, ante la plenitud de las sensaciones, de los pensamientos, de los placeres, etc., experimentada en tales circunstancias, tanto el soñador como el poeta pueden exclamar: "¡Me he convertido en Dios!" [46].

Tales son los principios fundamentales de la doctrina romántica sobre la creación poética. Como es obvio, implican el repudio de las reglas, la desvalorización de la inteligencia y del esfuerzo lúcido, y, por otro lado, la valorización del inconsciente, de lo irracional, del éxtasis, etc.

5.4. A comienzos del siglo XX, la figura del poeta "poseso" sufre una reelaboración profunda con el psicoanálisis freudiano. Las fuerzas alógicas que desde tantos siglos venían aduciéndose como elemento esencial de la creación poética son dilucidadas de un modo nuevo por Freud e integradas en una explicación o tentativa de explicación científica de los fenómenos inconscientes del alma humana.

El romanticismo, como hemos visto, concedió importancia central, en la creación poética, a las fuerzas inconscientes, y durante todo el siglo XIX, tanto en la poesía —recuérdense los románticos alemanes y otros poetas como Nerval, Rimbaud, Lautréamont— como en la filosofía —Schopenhauer y Nietzsche—, lo irracional y lo inconsciente fueron elevados a la categoría de valores primordiales y cimeros de la vida y de la actividad del hombre y, en particular, de su actividad artística. Freud, desde este punto de vista, es como el heredero de esa larga y rica tradición, y su actitud se caracteriza

---

45 Cfr. *Les romantiques anglais*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 340.

46 Baudelaire, "Le poème du haschisch", *Oeuvres complètes*, ed. cit., página 473.

por el propósito de hallar una teoría científica y, por tanto, racional de las manifestaciones del inconsciente humano.

Por otro lado, es como si Freud heredase y confiriese nuevo significado a una creencia ya muy antigua, que también el romanticismo había aceptado: la convicción de que la fuerza creadora está indisolublemente ligada al sufrimiento. Un crítico norteamericano contemporáneo, Edmund Wilson, ha interpretado el *Filoctetes* de Sófocles como la expresión mítica de esta concepción sacrificial del genio: Filoctetes, el guerrero del arco infalible, sin el que Troya no podía ser conquistada, es víctima de una llaga tan fétida que el héroe tiene que vivir solo, abandonado por sus compañeros. La llaga es como la condición impuesta por el destino para que Filoctetes posea el arco certero [47]. En Platón, el poeta es un "loco", aunque afectado por una *manía* divina. En el neoplatonismo ficiniano, el poeta es un ser astralmente marcado por el influjo de Saturno, y este planeta, al consagrar para la suprema gloria de creador de belleza, consagra también para la desgracia y el dolor. El romanticismo, al mismo tiempo que supervalora el genio creador del poeta, teje un mito trágico en torno a su destino: el poeta es el divino exiliado, el gran solitario, el torturado incomprendido por las multitudes, el loco, el maldito. Para el psicoanálisis, el poeta participa de la neurosis.

Freud se interesó pronto por el estudio psicoanalítico de la obra literaria y de la obra artística en general, aunque no lo hicese propiamente movido por el intento de dilucidar la obra literaria en sí, sino de demostrar la validez de su teoría sobre el inconsciente [48].

El maestro vienés interpreta la creación poética según los principios generales que establece para la explicación del inconsciente. Las diversas formas de comportamiento del hombre, sus sentimientos, sus pensamientos y actuaciones son poderosa y ocultamente determinados por fuerzas y tendencias que se sitúan fuera del dominio de la

---

[47] Edmund Wilson, "Philoctetes: the wound and the bow", *Literary criticism in America*, ed. Albert D. Van Nostrand, New York, The Liberal Arts Press, 1957, pp. 294-310.

[48] Los dos estudios especialmente consagrados por Freud a la interpretación de obras de arte son: *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927; *Délire et rêve (La Gradiva de Jensen)*, Paris, Gallimard, 1931.

conciencia. Estas tendencias dominantes se forman durante la infancia, período de interés fundamental para la estructuración de la personalidad, y resultan de un traumatismo psíquico que afecta profundamente al yo. Tales tendencias, que generalmente incorporan fuerzas instintivas primitivamente sexuales, forman un conjunto de impulsos inconscientes que, al procurar realizarse, entran más pronto o más tarde en colisión con el "yo" consciente, y sobre todo con el "super-yo", sede de las reacciones inhibitorias, de la censura y de la represión. Así se originan graves conflictos endo-psíquicos que perturban toda la vida humana: o se soluciona el conflicto mediante la sublimación, la racionalización, etc., de las tendencias, o éstas pasan a desarrollar una actividad subterránea en el inconsciente, motivando las neurosis (Freud señala en la génesis de éstas la presencia constante de la obsesión sexual, la *libido*).

Entre las más importantes tendencias dominantes o *complejos*, podemos mencionar: el *complejo intra-uterino* o *complejo del seno materno*, relacionado con la reminiscencia de la vida prenatal en el vientre de la madre, visto como dulce albergue, reposo, sueño tranquilo, o bien como prisión y sepulcro; *complejo de Edipo*, constituido por el impulso amoroso del hijo hacia la madre y acompañado por un distanciamiento o incluso por una rivalidad agresiva frente al padre; el *complejo de Electra* se presenta como una variante del de Edipo, y en él se verifica la sustitución de la madre por el padre en relación con el impulso del hijo; *complejo de Narciso*, caracterizado por la fijación erótica del individuo sobre sí mismo; *complejo de mutilación* o de *castración*, acompañado por el temor y la angustia de ciertas mutilaciones corporales, etc.

Estas fuerzas reprimidas perturban, por consiguiente, toda la actividad del hombre, y se manifiestan en forma de obsesiones, perversiones, actos fallidos, fobias, etc. Y aquí interviene la noción, importantísima en la doctrina de Freud, de *tendencias representativas:* los actos o las imágenes censurados por el "super-yo" tienden a expresarse simbólicamente en otros actos e imágenes, a fin de conseguir una realización ilusoria. Los sueños, por ejemplo, son la satisfacción ilusoria de deseos e impulsos inconscientes.

La creación poética (y artística, en general) se sitúa, para Freud, en este dominio de las realizaciones simbólicas y de las compensa-

ciones ficticias: el escritor se aparta de la realidad hostil y crea un mundo imaginario sobre el que proyecta sus complejos reprimidos, procurando así dar satisfacción a sus demonios íntimos y desconocidos. La literatura surge, de este modo, en las fronteras de la neurosis como función vicaria y como una forma de terapéutica —lo que no implica la identificación total del artista con el neurótico, pues el propio Freud observa que el artista, contrariamente al neurótico, conoce el camino de regreso del mundo de la imaginación.

El impacto del psicoanálisis freudiano en el dominio literario fue muy fuerte: no sólo muchos poetas, como los surrealistas, exploraron los caminos abiertos por Freud, sino que también algunos estudiosos procuraron analizar y explicar la obra de diversos autores a la luz de los principios que acabamos de exponer [49].

Sin pretender negar la fecundidad de algunos principios de las doctrinas de Freud, se impone dilucidar críticamente algunos aspectos de su aplicación al dominio de la creación literaria.

En primer lugar, es necesario observar el carácter conjetural y aleatorio de la investigación psicoanalítica sobre autores muertos y de los que sólo poseemos biografías lagunosas. El propio Freud reconoció esta verdad en su estudio sobre Leonardo da Vinci. Esta dificultad es aún mayor en lo que atañe a la infancia del escritor, período fundamental desde el punto de vista psicoanalítico.

En segundo lugar —y aquí está el nudo del problema—, el psicoanálisis freudiano, con sus pretensiones geneticistas, de un positivismo frecuentemente brutal, se revela incapaz de esclarecer la creación poética. El relacionar genéticamente la neurosis con el poema no explica por qué un complejo de Edipo, por ejemplo, determina en Shakespeare la creación de *Hamlet* y en otro individuo motiva simplemente una perversión sexual. Como observa Lionel Trilling a propósito de Henry James, aun concediendo que el genio literario, en cuanto individuo diferente de los otros, sea víctima de una "mutilación" y que "los partos de su fantasía sean productos neuróticos", nada autoriza a concluir que su capacidad de dar cuerpo a criaturas fantásticas sea de

[49] Recuérdense, por ejemplo, las obras de René Laforgue, *L'échec de Baudelaire*, Paris, Denoël et Steele, 1931; Charles Baudouin, *Psychanalise de Victor Hugo*, Genève-Paris, Mont-Blanc, 1943; Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus*, London, Gollancz, 1949.

origen neurótico —y es precisamente esta capacidad la que caracteriza al genio literario [50]. Además, el psicoanálisis freudiano tiende forzosamente a explicar la obra poética, es decir, la *originalidad*, por un complejo —y éste constituye lógicamente un factor no original, sino común a varios individuos. ¿De qué sirve, por ejemplo, afirmar que *Hamlet*, *Macbeth*, la poesía de Baudelaire, etc., son fruto de un complejo de Edipo?

De otra parte, como demuestra Carl Jung, el psicoanálisis de Freud hace fijar la atención sobre el poeta en cuanto hombre, en cuanto portador de una especie cualquiera de *psychopathia sexualis*, y olvida el auténtico dominio poético, obliterando la naturaleza de la actividad creadora y el significado de la obra de arte: "Cuando la escuela de Freud mantiene la tesis de que todo artista es un Narciso —escribe Jung—, es decir, una personalidad limitada auto-erótico-infantilmente, es posible que formule un juicio válido para el artista como persona, pero absolutamente inaceptable en lo que se refiere al artista como artista: el artista, como tal, no es auto-erótico ni hétero-erótico, ni erótico en ningún sentido; es *objetivo*, impersonal en grado sumo, incluso inhumano, pues, en cuanto tal, el artista es simplemente su obra y no un hombre. Todo hombre creador es una dualidad, o una síntesis, de cualidades paradójicas. Por un lado, es un proceso humano-personal; por otro, un proceso impersonal, creador" [51].

5.5. La conciencia de las limitaciones y deficiencias del método psicoanalítico freudiano en el estudio de la creación poética —y en la interpretación del fenómeno literario, en general—, determinó la aparición de otras teorías más o menos influidas por el psicoanálisis de Freud —pero siempre divergentes de él y constituyendo algo así como corrientes psicoanalíticas "heterodoxas"—, tendentes a proporcionar una visión más adecuada de la creación poética.

---

[50] Lionel Trilling, "Arte e nevrosi", *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962, p. 54.

[51] Carl-G. Jung, "Psicología y poesía", *Filosofía de la ciencia literaria*, obra dirigida por E. Ermatinger, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, página 348. Cfr. esta afirmación de Jung con esta otra de T. S. Eliot: "Pero, cuanto más perfecto el artista, más completamente separados están en él el hombre que sufre y el espíritu que crea, y con más perfección digiere y

Carl Jung, por ejemplo, aplica a la creación poética su teoría del *inconsciente colectivo*[52]. Según Jung, el hombre no está constituido sólo por elementos estrictamente personales: el individuo no es un ser monádicamente aislado, sino heredero de los rasgos peculiares, tanto físicos como psíquicos, de sus antepasados. Las generaciones acumulan, al correr de los siglos, una vasta experiencia que vincula indisolublemente, por herencia, la vida individual. Manifiéstanse en ésta tendencias profundas e inconscientes que vienen del fondo de los tiempos, y se revela en ella una ancestralidad oscura, de tipo primitivo y de raíces míticas: el *inconsciente colectivo*. Esta fuerza actúa fuera del umbral de la conciencia y de la voluntad humanas, y es en el seno de este *factor colectivo intra-subjetivo* donde se mueve la iniciativa y la fuerza creadora del hombre. El poeta, en el acto creador, reencuentra y expresa este legado colectivo del que es depositario inconsciente, y su obra es el instrumento de revelación de las *imágenes primordiales*, de los arquetipos que en el curso de los tiempos han constituido el "tesoro común de la humanidad". En la creación poética, escribe Jung, "la materia que sirve de contenido a la plasmación no es nada conocido; es una entidad extraña, de naturaleza recóndita, como surgida de los abismos de los tiempos pre-humanos, o de mundos sobre-humanos de luz o de sombra; una protovivencia, ante la cual casi sucumbe la naturaleza humana por debilidad y perplejidad"[53]. La presencia de esta visión primigenia se revela claramente, según Jung, en obras como la *Divina Comedia*, la segunda parte del *Fausto*, los escritos de Nietzsche, etc.

Obsérvese que la doctrina del inconsciente colectivo de Jung no constituye propiamente una metodología específica del estudio de la creación poética, sino una teoría general sobre la estructura psíquica del hombre y que, en cuanto tal, puede ser aplicada al análisis de la creación poética. Aplicación, sin embargo, no exenta de dudas y ambigüedades, pues resulta muy difícil saber si el tema de una obra literaria revela inconscientemente un mito o un arquetipo, o se de-

transmuta el espíritu las pasiones que constituyen su materia" (*Ensaios de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 29).

52 Carl-G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, 4.ª ed., Genève, Mont-Blanc, 1950; *Psychologie de l'inconscient*, Genève, Georg, 1951.

53 Carl Jung, "Psicología y poesía", *op. cit.*, p. 339.

riva de la lectura y del conocimiento de antiguas mitologías y de antiguas creencias y leyendas.

Pero, más allá de estas dudas y ambigüedades, la teoría de Jung tropieza con un obstáculo fundamental: la dificultad de probar científicamente la existencia del inconsciente colectivo, dadas sus implicaciones metafísicas y raciales.

La teoría del *análisis temático,* expuesta por Jean-Paul Weber en su obra *Genèse de l'oeuvre poétique* [54], constituye otra tentativa de raíces psicoanalíticas para dilucidar la creación poética. El punto fundamental de la doctrina de Weber es la noción de *tema*: "Entendemos por *tema* un acontecimiento, una situación (en el sentido más amplio de la palabra) infantiles, capaces de manifestarse —en general, inconscientemente— en una obra o en un conjunto de obras de arte (poéticas, literarias, pictóricas, etc.), ya simbólicamente, ya de modo claro —y nótese que por *símbolo* entendemos cualquier sustituto de lo simbolizado" [55]. Esta definición revela nítidamente que Weber acepta del psicoanálisis freudiano el principio de la importancia fundamental de la infancia para la estructuración de la personalidad humana, pues el tema generador de la obra de arte deriva de un acontecimiento infantil. El *tema* de Weber se aproxima al concepto de *complejo,* pero no se confunde con él: ambos arraigan en la infancia, ambos pueden ser inconscientes y ambos influyen poderosamente en la conciencia y en el comportamiento del individuo; pero el tema puede no permanecer inconsciente, y, sobre todo, presenta un carácter marcadamente personal, lo cual no sucede con los complejos. El tema puede ser *modulado* u *orquestado* de diversos modos: "llamaremos modulación u orquestación de un tema (y a veces su *transposición,* su *transfiguración*) a su resurgencia simbólica en una obra o en un destino orientado por él" [56]. Esta *modulación,* de raíz inconsciente, explica la riqueza multiforme que un mismo

---

[54] Jean-Paul Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique,* Paris, Gallimard, 1960. Acerca de los objetivos y del método del análisis temático, véanse todavía dos obras de Jean-Paul Weber: *Domaines thématiques,* Paris, Gallimard, 1963, y *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard,* Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

[55] Jean-Paul Weber, *op. cit.,* p. 13.

[56] *Ibid.,* p. 15.

tema puede revestir en una obra poética. Por consiguiente, el *análisis temático* sostiene que la obra de un poeta "expresa, a través de una multitud infinita (de derecho) de símbolos, es decir, de analogías, una obsesión o un *tema* único, que se enraíza en algún acontecimiento, generalmente olvidado, de la infancia del escritor" [57].

El *análisis temático*, a pesar del interés que presentan algunas de sus observaciones, muestra una *tendencia tan fuertemente reductora* como el psicoanálisis freudiano: éste explica un conjunto de obras muy diversas por un mismo complejo, y aquél explica, por ejemplo, la obra de Mallarmé por el recuerdo obsesivo de un pájaro robado al nido, y explica una de las partes más significativas de la obra de Paul Valéry —los poemas en torno al mito de Narciso— por la caída del poeta, cuando era niño, en un lago donde bogaban cisnes... Por otro lado, el psicoanálisis clínico invalida las explicaciones de Weber, pues las obsesiones resultan de traumas suficientemente graves que ponen al *yo* en riesgo de destrucción psíquica, y los acontecimientos señalados por Weber como generadores de la poesía de Nerval, Mallarmé, Valéry, etc., parecen destituidos de este carácter gravemente traumático.

Más equilibrada y fecunda parece la *psicocrítica*, delineada desde hace años por Charles Mauron, y cuyos fundamentos teóricos y análisis demostrativos fueron expuestos recientemente por su autor en una tesis doctoral acogida triunfalmente por la Sorbona [58].

Charles Mauron no pretende explicar totalmente la génesis de la obra poética por un factor inconsciente, pues jamás olvida los elementos conscientes e históricos que también dinamizan el acto creador: la *psicocrítica* reivindica sólo el estudio de una parcela de la obra poética —su filiación inconsciente—; pretende integrarse en una crítica total, aceptando los resultados obtenidos por otras ramas de la crítica literaria, y no se arroga una validez exclusivista. La poesía es una síntesis operada a partir de tres elementos distintos: la conciencia, el mundo exterior y el inconsciente. La psicocrítica sólo estudia este último factor, esforzándose al mismo tiempo por tener en cuenta

---

57 *Ibid.*, p. 19.

58 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

los conocimientos científicos proporcionados por el psicoanálisis médico y respetar los valores y las exigencias de la obra estética. "Desde el momento, escribe Ch. Mauron, en que admitimos que toda personalidad comporta un inconsciente, el del escritor debe ser considerado como una "fuente" muy probable de su obra. Fuente exterior, en un sentido: porque para el yo consciente, que da a la obra literaria su forma verbal, el inconsciente francamente nocturno es "otro" —*Alienus*—. Pero fuente interior también, y secretamente asociada a la conciencia por un perpetuo flujo y reflujo de intercambios. Llevamos así, al dominio de la crítica literaria, la imagen, hoy clásica en psicología, de un *ego bifrons,* que se esfuerza por conciliar dos grupos de exigencias, las de la realidad y las de los deseos profundos, en una adaptación creadora. Dejamos de utilizar una relación de dos términos —el escritor y su medio—, para adoptar otra de tres: el inconsciente del escritor, su yo consciente y su medio. Ha surgido una nueva frontera, una nueva superficie de contactos. La ciencia de lo que en ella sucede constituirá la exacta imagen simétrica de la historia literaria, que estudia, en otra frontera, las relaciones entre el escritor y su medio" [59].

Este fragmento es ilustrativo en cuanto a los propósitos de la psicocrítica, y, al mismo tiempo, revelador del espíritu de equilibrio y de prudencia de su autor: la psicocrítica acepta y procura estudiar el influjo del inconsciente en la génesis de la obra poética, pero reconoce que ésta no se reduce, en su origen, en su naturaleza y en su significado, a factores inconscientes; admite, por tanto, la necesidad de estudiar la obra poética en otras perspectivas.

Es imposible efectuar aquí un análisis minucioso de este estudio excepcionalmente rico de Charles Mauron; nos limitaremos, pues, a indicar las operaciones que constituyen el *método psicocrítico:*

1.° "Superponiendo textos de un mismo autor, como si fuesen fotografías de Galton, se hace que aparezcan redes de asociaciones o grupos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias.

2.° Se estudia, a través de la obra del mismo escritor, cómo se repiten y modifican las redes, los grupos, o, dicho con una palabra más general, las estructuras reveladas por la primera operación, por-

[59] *Ibid.*, p. 31.

que, en la práctica, estas estructuras diseñan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Entre la asociación de ideas y la fantasía imaginativa pueden observarse todos los grados; la segunda operación combina así el análisis de los temas variados con el de los sueños y el de sus metamorfosis. Llega normalmente a la imagen de un mito personal.

3.° El mito personal y sus avatares son interpretados como expresiones de la personalidad inconsciente y de su evolución.

4.° Los resultados así adquiridos por el estudio de la obra son controlados por comparación con la vida del escritor" [60].

6. Hemos perfilado algunas de las más importantes concepciones históricas del poeta vidente, del poeta inspirado. Todas reflejan, como hemos visto, la creencia de que en el hombre, y especialmente en el poeta, existe una potencialidad creadora que trasciende los datos normales de la experiencia humana y los valores de la razón. Pero, si el hombre se entrega con frecuencia al misterio y a la ilogicidad que en él habitan o le rodean, también rehusa con frecuencia tales diálogos nocturnos, reivindicando los derechos primaciales de la inteligencia y tratando de interpretar el mundo, su propia persona y su actividad creadora con rigurosa claridad mental. El *logos* sucede al mito; la ciencia, a la magia; la conciencia de los procesos desarrollados y de los objetivos propuestos, a una oscura inconsciencia misteriosamente fecunda. Así, al *poeta vidente* se contrapone el *poeta artífice*, cuyas concepciones históricas más significativas vamos a analizar en seguida.

6.1. Aristóteles, con el profundo sentido de equilibrio que caracteriza su *Poética*, parece considerar que en Homero, poeta por excelencia, se aliaban idealmente el genio natural (φύσις) y el conocimiento de las doctrinas artísticas (τέχνη) [61]. En la teoría aristotélica de la poesía, efectivamente, no aparece el mito de la Musa, y la locura poética es censurada [62], aunque se dé importancia a la *phýsis*,

[60] *Ibid.*, p. 32. Obsérvese cómo la psicocrítica, aunque tiene en cuenta los datos biográficos, no cae en el biografismo.

[61] *Poética*, 1.451 a.

[62] La crítica de la locura poética se encuentra en un pasaje de difícil exé-

a la facultad innata del poeta, a la fuerza creadora que no depende de ninguna enseñanza ni de ningún saber. En contrapartida, el entendimiento es un elemento preeminente en la estética de Aristóteles, relacionado con la mimesis, con el universal poético, con la catarsis, con la metáfora, etc.; la *téchne*, es decir, la cultura artística, el saber relativo a la construcción formal de la obra, a las reglas que presiden la estructura del poema, constituye también un factor importante en la doctrina de la *Poética*.

En la doctrina peripatética, parcialmente basada en Aristóteles, pero informada, sobre todo, por las teorías de Teofrasto, se acentúa el interés por los aspectos formales de la poesía —los aspectos, precisamente, más susceptibles de ser sistematizados. La distinción peripatética de *poíesis*, *poíema* y *poietés* es muy ilustrativa a este respecto: la *poíesis* es el contenido, elemento "no racional" y, por tanto, indócil a cualquier teorización; el *poíema* es la forma, el elemento analizable y susceptible de ser reglamentado, y hacia el cual se vuelve toda la atención y todo el interés.

Horacio recoge lo esencial de esta tradición estética, y en su *Epistula ad Pisones* se ve bien la relativa desvalorización que sufre el mito de la inspiración poética, aunque en un pasaje famoso se reconozca la necesidad de asociar el genio y el arte:

> *Natura fieret laudabile carmen an arte,*
> *Quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena*
> *Nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic*
> *Altera poscit opem res et coniurat amice* [63].

---

gesis (1.455 a). Los traductores y los comentaristas no están de acuerdo sobre su interpretación; nos parece más justa la versión de quienes, basándose en la lección del texto árabe de la *Poética* y en la del manuscrito Riccardianus 46, entienden así el discutido pasaje: "la poesía es ocupación más bien de los hombres de talento que de los locos, pues las personas de la primera clase pueden ponerse bien de acuerdo consigo mismas, mientras que las de la segunda están fuera de sí" (cfr. Allan H. Gilbert, *Literary criticism. Plato to Dryden*, New York, 1940, p. 94, que sigue la opinión de uno de los más autorizados exegetas de la *Poética*, Alfred Gudeman, *Aristoteles*, Περὶ Ποιητικῆς, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter, 1934).

[63] Horacio, *Ep. ad Pisones*, vv. 408-411.

(Si el buen poema es hijo de natura o de arte se discute.
En cuanto a mí, no veo para qué sirve esfuerzo sin abundante vena,
Ni ingenio sin cultivo. De tal modo ambas cosas
Se buscan como amigas y se piden ayuda.)

En efecto, Horacio ridiculiza a los escritores que no se cortan las uñas, se dejan crecer la barba, buscan la soledad y evitan los convites, porque juzgan, como Demócrito, que los poetas equilibrados y mentalmente sanos no tienen acceso al Helicón [64]. Con ironía y desdén, Horacio trazaba así la caricatura del poeta vidente y maldito, que pretende traducir, en la espectacular incuria de su aspecto exterior, una supuesta genialidad íntima. La imagen ideal del poeta tendría que ser otra —una imagen de estudio, de trabajo y de buen sentido. *Scribendi recte sapere est et principium et fons* —"el saber es principio y fuente del arte de escribir bien"— y por eso el poeta debe leer a los filósofos, establecer comercio íntimo y constante con los mejores autores, trabajar y pulir con calma su poema *(limae labor et mora)*, mostrar su composición a los amigos de buen gusto y depurado sentido crítico, escuchar su juicioso consejo, meter de nuevo en la bigornia los versos imperfectos, guardar el manuscrito nueve años, "pues lo que no ha salido a luz es aún susceptible de corrección, pero la palabra ya lanzada no puede volver". Y los versos finales de la *Epistula ad Pisones*, donde se pinta a un mal poeta, el poeta loco *(uesanus poeta)*, revelan claramente cómo Horacio condenaba la visión democriteo-platónica de los poetas extáticos y posesos, agitados por una locura real o fingida, extravagantes e insensatos:

Vt mala quem scabies aut morbus regius urget
Aut fanaticus error et iracunda Diana,
Vesanum tetigisse timent fugiuntque poetam
Qui sapiunt; agitant pueri incautique sequuntur.
Hic, dum sublimis uersus ructatur et errat,
Si ueluti merulis intentus decidit auceps
In puteum foueamue, licet "succurrite" longum
Clamet "io ciues", non sit qui tollere curet.
Si curet quis opem ferre et demittere funem,
"Qui scis an prudens huc se deiecerit atque

64 *Epistula ad Pisones*, v. 295 ss.

Seruari nolit?" dicam, Siculique poetae
Narrabo interitum. Deus immortalis haberi
Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam
Insiluit. Sit ius liceatque perire poetis;
Inuitum qui seruat, idem facit occidenti [65].

(Como se huye al que aqueja la sarna o la ictericia
O la locura mística o la ira de Diana,
Así teme el contacto y rehuye al poeta
El sabio; van los niños tras él y los incautos.
Si cuando errante eructa versos altisonantes,
Cae, cual pajarero sólo atento a los mirlos,
A un pozo o a una hoya, ya puede largamente
Gritar: "Socorro, amigos"; nadie querrá sacarle.
Si alguien quiere ayudarle y alargarle una cuerda,
Le diré: ¿"Acaso sabes si no se tiró adrede,
Hastiado de la vida"?, y contaré la muerte
Del Vate siciliano. Quiso que le tuviesen
Por Dios, y saltó, frío, al Etna ardiente Empédocles.
Tengan libre derecho a morir los poetas.
Salvar a quien no quiere es igual que matarlo.)

6.2. La poética y la poesía del Renacimiento recibieron, en general, hondo influjo de la doctrina neoplatónica del *furor poeticus;* pero algunos círculos literarios humanistas, más receptivos a la lección de Horacio, sin negar la necesidad básica de los dones naturales, subrayaron con insistencia el valor de la cultura, del buen gusto, del trabajo paciente que perfecciona el poema.

Veamos, mediante algunos textos de Sá de Miranda, António Ferreira y Diogo Bernardes, cómo se afirma este concepto horaciano de la creación poética. Sá de Miranda, defendiéndose de los que le acusan de corregir mucho, observa que esta manera de escribir se la dictan sus exigencias de lucidez mental y la desconfianza ante los engaños de la vanidad, y se confiesa explícitamente discípulo de Horacio:

eu risco e risco, vou-me d'ano em ano...
Ando co's meus papeis em diferenças;

65 *Epistula ad Pisones,* vv. 453-467.

são preceitos de Horácio —me dirão;
em al não posso, sigo-o em aparenças [66].

(tacho y tacho, y me voy año tras año...
Con mis papeles ando en diferencias;
son preceptos de Horacio —me dirán;
no puedo en más, le sigo en apariencias).

Actitud semejante hallamos en António Ferreira; pero importa observar que la lección horaciana, al ser recogida por el autor de la tragedia *Castro*, es flexionada para dar la primacía al arte, al trabajo y a la doctrina. El rapto súbito es motivo de desconfianza, y por eso se apela a la reflexión, a la capacidad de disciplinar el entusiasmo y la "vana ligereza", como condición esencial del acto poético:

Questão foi já de muitos disputada
S'obra em verso arte mais, se a natureza:
Ũa sem outra val pouco ou nada.

Mas eu tomaria antes a dureza
Daquele que o trabalho e arte abrandou,
Que destoutro a corrente e vã presteza.

Vence o trabalho tudo: o que cansou
Seu esprito e seus olhos, algũ' hora
Mostrará parte algũa do que achou [67].

(Cuestión fue ya por muchos disputada
Si Arte al verso más da, o Naturaleza:
Una sin otra vale poco, o nada.

Mas yo preferiría la dureza
De quien juntos trabajo y arte liga,
A la corriente y vana ligereza.

---

66 Sá de Miranda, *Obras completas*, 2.ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1942, vol. I, p. 303.

67 António Ferreria, *Poemas lusitanos*, ed. organizada por F. Costa Marques, Coimbra, Atlântida, 1961, p. 111. Se trata de la carta XII del libro I, dirigida a Diogo Bernardes.

Vence el trabajo a todo: el que fatiga
Su espíritu y sus ojos, alguna hora
Mostrará parte de lo que investiga.)

Diogo Bernardes, que se confiesa discípulo de Sá de Miranda y de Ferreira, adopta una doctrina afín a la de sus maestros:

Escrevo, leio, e risco; vejo quantas
Vezes s'engana quem de si se fia [68].

(Escribo, leo, tacho; veo cuántas
Veces se engaña quien de sí se fía.)

Y en una carta a Ferreira, compara sus versos con el parto de la osa, pues unos y otro buscan vida, forma mejor y nuevo ser, y, por eso, como también recuerda Sá de Miranda, la osa lame a sus hijos mal proporcionados *, del mismo modo que el poeta corrige y reescribe sus versos imperfectos [69].

---

[68] Diogo Bernardes, *Obras completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1946, vol. II, página 154. Actualizamos la ortografía.

* Esta comparación del alumbramiento del poeta con el de la osa procede de la tradición virgiliana. Virgilio, "según escribe a un amigo, trataba la primera redacción de sus obras como una osa recién parida a sus cachorros. Ésta los lame tiernamente, y con suaves presiones y masajes da forma a los aún monstruosos seres, para que adquieran la figura propia del oso". Teodoro Haecker, *Virgilio, Padre de Occidente*, trad. esp. de V. García Yebra, Madrid, EPESA, 1945, p. 80 (N. del T.).

[69] Diogo Bernardes, *op. cit.*, p. 160:

Há neles que cortar, há qu'estender,
Vão como parto d'ussa, buscam vida,
Outra forma melhor, um novo ser.

(Hay que cortar en ellos, que extender,
Van como parto de osa, buscan vida,
Otra forma mejor, un nuevo ser.)

Y Sá de Miranda, *op. cit.*, p. 321:

Os meus, se nunca acabo de os lamber,
como ussa os filhos mal proporcionados.

(Los míos, si nunca acabo de lamerlos,
como osa a los oseznos aún informes.)

Estos preceptos estéticos, que contrastan profundamente con la apología del entusiasmo, del *furor animi*, hecha en el siglo XVI por los poetas de formación neoplatónica, adquirieron en la segunda mitad de aquel siglo una fundamentación más sólida, al aliarse la doctrina horaciana con la teoría literaria aristotélica. El aristotelismo y el horacianismo, actuando en una atmósfera en que comienzan a predominar factores racionalistas —sobre todo en Italia y en Francia—, estructuran con firmeza un credo literario en que el entendimiento, las reglas, el saber, la capacidad de juzgar y la labor paciente y demorada desempeñan función primordial. El poeta, en vez de ser imaginado como el extático que concibe su poema en trance, es presentado como el espíritu que bebe largamente doctrina y saber en la lectura de los grandes autores, que lucha duramente con las palabras y plasma y perfecciona su obra con esfuerzo, paciencia y lucidez. Ludovico Castelvetro, uno de los más influyentes críticos italianos de la segunda mitad del siglo XVI, afirma que la concepción de la poesía como dádiva especial de Dios "debe su origen a la ignorancia de las multitudes, y ha sido alentada y favorecida por la vanidad de los poetas" [70].

El clasicismo francés es heredero directo de esta tradición crítico-poética. El racionalismo domina progresivamente la literatura francesa desde fines del siglo XVI, y un poeta como Malherbe, situado entre los siglos XVI y XVII, considera el origen divino de la poesía como puro ornato mitológico, y realza el estudio, la paciencia, la técnica y las reglas como elementos fundamentales de la creación poética [71]. Esto no significa que, para el clasicismo, la poesía sea exclusivamente fruto de la doctrina o de la técnica y, por tanto, resultado de un acto puramente voluntario y racional. Hasta los más rígidos teóricos del clasicismo, como Chapelain, consideran el genio natural, la inspiración, como elemento indispensable del auténtico poeta, y Boileau, en los versos liminares de su *Art poétique*, consigna esta doctrina como un principio inderogable, y afirma que no subirá a las

70 *Apud* Baxter Hathaway, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, New York, Cornell Univ. Press, 1962, p. 411.

71 Sobre este período de la literatura francesa, y en particular sobre Malherbe, v. el estudio básico de René Fromilhague, *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, A. Colin, 1954.

cumbres del Parnaso quien no haya recibido del cielo una secreta dádiva [72].

El clasicismo, sin embargo, no acepta que este genio natural pueda ser fecundo lejos de un saber sólido y de un arte depurado. A la irrupción informe del entusiasmo poético opone la lucidez disciplinada, el gusto de la medida y del equilibrio. Las reglas son precisamente la corporeización de este intento de tornar consciente el proceso creador, de imponer claridad mental y orden artístico a la construcción del poema. Y ése es el motivo último de que Boileau escriba su *Art poétique*, pues si no creyese que la poesía es fruto de la razón, del saber y de las reglas, no se empeñaría en aconsejar, advertir e imponer normas. El gusto de la lucidez y del rigor mental puede conducir incluso a actitudes extremas. Scudéry, prefigurando la actitud asumida siglos más tarde por Valéry, escribía en 1641: "No sé qué especial loor pensaban tributar los antiguos a aquel pintor que, no pudiendo acabar su obra, la terminó fortuitamente lanzando la esponja contra el cuadro [...]. Las operaciones del espíritu son demasiado importantes para dejar su gobierno al azar, y casi preferiría que me acusaran de haber fallado con conocimiento que de haber acertado sin pensarlo" [73]. Es decir, se tiende a valorar más la lucidez estéril que el trance productivo.

Este ideal clásico de la creación poética condujo muchas veces, sobre todo en espíritus menos dotados, a la sequedad, al academicis-

---

[72] Boileau, *Art poétique*, I, vv. 1-6:

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur.
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
De son génie étroit il est toujours captif:
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.

(En vano, en el Parnaso, un autor temerario
Piensa hollar de las Musas el noble santuario.
Si no siente del cielo la influencia secreta,
Si su astro, al nacer, no le formó poeta,
De su menguado genio es siempre prisionero:
Para él es sordo Febo, y Pegaso, roncero.)

[73] Citado por René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957, p. 107.

mo, a la obliteración de los valores poéticos: al suponer que el estudio y la aplicación mecánica de reglas bastaban para la creación del poema, se abría la puerta al demonio de la antipoesía. Es innegable, sin embargo, que en las grandes expresiones del clasicismo —en las tragedias de Racine, por ejemplo—, la lúcida contención impuesta de este modo al flujo caótico de la subjetividad, el culto de la medida y de la sobriedad, la disciplina formal constituyen fecundos elementos de la realización estética.

El llamado neoclasicismo setecentista, que, desde el punto de vista estético-literario, representa fundamentalmente la difusión europea del clasicismo francés, aceptó unánimemente este modo de concebir la creación poética: primacía de la razón, necesidad del estudio y del saber, importancia de las reglas, del trabajo reposado y continuo.

6.3. Ya hemos visto cómo la teoría del genio y la estética romántica introdujeron en el corazón mismo de la poesía lo irracional y lo inconsciente. Paradójicamente, sin embargo, asistimos a la formación, dentro del propio romanticismo, de una poderosa corriente intelectualista que rehusa entregar la creación poética al dominio de lo alógico, del ensueño y del acaso, y realza la importancia primordial de la inteligencia, del cálculo y del método. El texto fundamental, en este aspecto, es *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe.

En este célebre ensayo, Edgar A. Poe analiza minuciosamente la génesis y elaboración de uno de sus poemas —*El cuervo*—, proponiéndose "demostrar claramente que ningún pormenor de su composición puede explicarse por el acaso o por la intuición; que la obra se encaminó, paso a paso, a su acabamiento, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático" [74]. Poe no admite la creación extática e inconsciente, la inspiración divinatoria que misteriosamente ofrecería el poema, y por eso se complace en desmontar el mecanismo del proceso creador:

a) En primer lugar, medita sobre la *dimensión* del poema. Un poema extremamente largo se expone inevitablemente al riesgo de

[74] Edgar Poe, "La philosophie de la composition", *Art poétique*, ed. por Jacques Charpier & Pierre Seghers, Paris, Seghers, 1956, p. 290.

ruptura del efecto poético; pero la excesiva brevedad puede igualmente dañar a la intensidad del efecto buscado, y por eso Poe establece para su poema una extensión media de cien versos. *El cuervo* tiene, en efecto, ciento ocho versos.

b) En cuanto al *efecto* pretendido, Poe es bien explícito: la Belleza, que consiste en una voluptuosa elevación del alma, es el único fin de la poesía. Sobre el *tono* de la más alta manifestación de la Belleza, el poeta tampoco duda: ese tono es la tristeza.

c) Quedaban, pues, establecidos la extensión, el propósito y el tono del poema. Poe busca entonces cualquier elemento que le pudiese servir de *pivote* en su estructuración. Inmediatamente se le impuso el *estribillo,* pero utilizado de forma inédita: permaneciendo inmutable, el estribillo produciría efectos nuevos según variasen sus aplicaciones.

¿Cuál es la *naturaleza del estribillo?* Para que el efecto variase de acuerdo con las aplicaciones, el estribillo tenía que ser breve; el ideal sería que lo constituyera una sola palabra.

¿Cuál debía ser el *carácter* de esta palabra? Decidida por Poe la existencia de un estribillo, el poema sería en estancias, y el estribillo, el verso final de cada estancia. Era necesario, por tanto, que fuese una palabra sonora y que permitiese un esfuerzo prolongado de la voz. Ahora bien, en inglés, la vocal más sonora es la *o* larga, y la *r* es la consonante que más alarga la vocal anterior. Inmediatamente se le impuso al poeta el vocablo *nevermore,* que contiene tales sonidos y, por su contenido semántico, se adaptaba perfectamente al tono fijado para el poema.

Pero al poeta se le presentó una dificultad: ¿cuál era el pretexto para la repetición de *nevermore?* Un ser humano que repitiese monótonamente una palabra se tornaría inverosímil, porque sería difícil conciliar esa repetición monótona con el ejercicio de la inteligencia. Poe tuvo la idea de poner el estribillo en boca de un animal que hablase. Pensó primero en el papagayo; pero luego desechó esta idea, pues el papagayo, ave gárrula y estridente, no armonizaría con el tono del poema. Entonces apareció el cuervo como la solución lógica de la dificultad: no sólo es ave que habla, sino, además, ave siniestra y agorera, que simbolizaría bien el tono del poema.

d) La composición, por su tono y por la figura inquietante del cuervo, exigía un *tema* melancólico, y el tema melancólico más universal es la muerte. Este tema adquiere sustancia poética más profunda cuando se asocia íntimamente a la Belleza: "la muerte de una mujer hermosa es, por tanto, indiscutiblemente, el tema más poético del mundo, y no es menos indiscutible que los labios ideales para desarrollar este tema son los de un amante que ha perdido a su amada" [75]. El poema, en efecto, presentará un amante obsesionado por el recuerdo de su amada muerta, dialogando en la noche con el cuervo.

e) Después de fijar el metro, el ritmo, etc., de los versos del poema, Poe se ocupa de otros aspectos de su composición: lugar del encuentro del amante con el cuervo, modo en que éste surge, desarrollo del diálogo entre ambos en una noche de tempestad, etc. Poco a poco, lúcida e intencionadamente, el poema se estructura en todos sus pormenores temáticos y técnicos, y el diálogo agorero y filosófico entre el amante y el cuervo logrará todas las resonancias buscadas, hasta que el cuervo se transforma en el "símbolo del Recuerdo fúnebre e imperecedero":

Y aún el Cuervo, inmóvil, calla:
quieto se halla, mudo se halla
En tu busto, oh Palas pálida
que en mi puerta fija estás;
Y en sus ojos, torvo abismo,
sueña, sueña el Diablo mismo,
Y mi lumbre arroja al suelo
su ancha sombra pertinaz,
Y mi alma de esa sombra
que allí tiembla pertinaz
No ha de alzarse, ¡nunca más! [76].

6.4. Edgar A. Poe se sitúa en el origen de una importante corriente de lirismo moderno que concibe la creación poética en estrecha dependencia de las facultades intelectuales y fuera de todo estado de

---

[75] Edgar Poe, *op. cit.*, p. 293.

[76] Trad. de Carlos Obligado, Espasa-Calpe, 3.ª ed., Buenos Aires, 1944, página 47.

espíritu que se identifique o se aproxime a experiencias extáticas [77]. Con todo, Poe no ejerció esta influencia, en las literaturas occidentales, directamente, sino de manera indirecta, a través de Baudelaire [78]. En efecto, el poeta de *Les fleurs du mal* admiraba apasionadamente a Poe, y en los *Journaux intimes* escribe ilustrativamente: "De Maistre y Edgar Poe me enseñaron a raciocinar" [79]. Y, en verdad, Baudelaire aprendió en Poe el gusto por la claridad mental, la desconfianza ante el entusiasmo irracional, el culto del rigor y del espíritu crítico. La inspiración, para Baudelaire, se despoja de todo significado místico o extático, y se reduce a un factor dependiente de la inteligencia y del trabajo cotidiano: "La orgía ya no es hermana de la inspiración: hemos roto este parentesco adúltero [...]. La inspiración es decididamente hermana del trabajo diario [...]. La inspiración obedece, como el hambre, como la digestión, como el sueño" [80]. El acto poético no se identifica, por tanto, con el abandono a la emoción o a cualesquiera otras fuerzas desordenadas o impuras, sino que exige rigor, lucidez, obstinación.

Es revelador observar que los dos poetas quizá más representativos de esta corriente intelectualista de la creación poética, Mallarmé y Valéry, se insertan claramente en la tradición de Poe y de Baudelaire [81], y es también sintomático comprobar que Fernando Pessoa,

[77] Escribe Antonio Machado: "La poesía moderna, que, a mi juicio, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe..." (*apud* Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1959, p. 152). Sobre la preceptiva de Poe, v. Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

[78] Paul Valéry escribe a propósito de la influencia de Poe en Baudelaire: "No retendré más que lo esencial, que es la idea misma que Poe se había formado de la poesía. Su concepción, que expuso en diversos artículos, fue el principal factor de la modificación de las ideas y del arte de Baudelaire. El efecto de esta teoría de la composición sobre el espíritu de Baudelaire, las enseñanzas que éste dedujo de ella, los desarrollos que ella recibió de su progenie intelectual —y, sobre todo, su gran valor intrínseco—, exigen que nos detengamos un poco a examinarla..." ("Situation de Baudelaire", *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, t. I, p. 608).

[79] Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1.234.

[80] Baudelaire, *op. cit.*, p. 946.

[81] Paul Valéry sitúa así a Mallarmé: "En cuanto a Stéphane Mallarmé, cuyos primeros versos podrían confundirse con los más hermosos y densos de

poeta de exactitud lúcida, también admiró a Edgar Poe, hasta el punto de traducir algunos de sus poemas [82].

Para Valéry, la creación poética es actividad de puro rigor mental, ascesis de la inteligencia y de la voluntad, y no alucinación, ensueño o arrobamiento. El hombre se caracteriza por la conciencia, y ésta se caracteriza por una exhaustión perpetua y por una pureza inalterable, que no resulta afectada por los vinos o por los perfumes, por la demencia o por las anamorfosis de los sueños. Valéry rehusa todo lo que pueda degradar la conciencia, y por eso escribe, en tono aforismático, que "el entusiasmo no es un estado de alma del escritor [...]. *Escribir* debe ser construir, lo más sólida y exactamente que se pueda, esa máquina de lenguaje en que la expansión del espíritu excitado se consume en vencer resistencias *reales*" [83]. Las reglas —no las reglas arbitrarias impuestas por autoridad, sino las fundadas en razón— constituyen coacciones y límites extremamente fecundos en esta ascesis de la inteligencia, porque impiden la caída en el primarismo del sentimiento y en la facilidad de expresión, porque obligan a depurar los datos que el poeta elabora, confiriendo, por consiguiente, solidez y vigor al poema [84].

---

las *Fleurs du mal*, continuó, en sus más sutiles consecuencias, con las búsquedas formales y técnicas cuya pasión le habían comunicado, enseñándole también su importancia, los análisis de Edgar Poe y los ensayos y comentarios de Baudelaire" (*Oeuvres*, t. I, p. 613). Además de las influencias estéticas y técnicas, existen en Mallarmé muchas influencias temáticas de Poe. Sobre las relaciones entre ambos poetas, v. E. M. Zimmerman, "Mallarmé et Poe: précisions et aperçus", en *Comparative literature*, Fall, 1954, pp. 304-315, y J. Chiari, *Symbolism from Poe to Mallarmé. The growth of a myth*, London, Rockliff, 1956. Mallarmé, discípulo de Poe y de Baudelaire, se convierte a su vez en maestro de Valéry.

82 La unión de frío rigor y visionarismo extraño que se verifica en la obra de Poe impresionó fuertemente a Fernando Pessoa: "Lo más notable que hay en su compleja personalidad es la yuxtaposición —más que la fusión— de una imaginación rayana en vesania y un raciocinio frío y lúcido" (F. Pessoa, *Apreciações literárias*, Porto, Editorial Cultura, s/d., p. 203).

83 Valéry, *Oeuvres*, t. I, p. 1.205.

84 "No llegaré a decir con Joseph de Maistre que todo lo que constriñe al hombre lo fortifica. De Maistre no pensaba quizá que existen zapatos demasiado estrechos. Pero, tratándose de artes, podría responderme, sin duda con bastante acierto, que los zapatos demasiado estrechos nos obligarían a inventar danzas totalmente nuevas" (Valéry, *op. cit.*, p. 1.305).

La Pitia y el delirio, Dioniso y el éxtasis, el automatismo intelectual, la facilidad o la espontaneidad creadora —he aquí otros tantos mitos o ideales vulgarizados, de que Valéry se aparta con disgusto. Todo poeta auténtico tiene que ser también un crítico de primer orden —para Valéry, el autor *clásico* es precisamente el escritor que lleva dentro de sí un crítico y lo asocia a su labor—, que sepa juzgar, admitir o rehusar los elementos constitutivos del poema. El rigor y la conciencia se alían así en la creación poética, y Valéry imaginará al poeta, no como un poseso o un vidente, sino como un yo plenamente lúcido, que asiste vigilante a la gestación del poema propio [85].

Podríamos mencionar muchos otros artistas que se adhieren a esta concepción intelectualista del acto creador: André Gide, T. S. Eliot, Jorge Guillén, João Cabral de Melo Neto... Melo Neto, gran poeta brasileño de nuestros días, expresa esta poética de la lucidez y del rigor difícil en muchos de sus poemas —siempre admirables por su concisión y densidad—, por ejemplo, en el siguiente:

Não a forma encontrada
Como uma concha, perdida
Nos frouxos areais como
Cabelos;

Não a forma obtida
Em lance santo ou raro,
Tiro nas lebres de vidro
Do invisível;

Mas a forma atingida
Como a ponta do novelo
Que a atenção, lenta,
Desenrola,

Aranha; como o mais extremo
Desse fio frágil, que se rompe

---

85 En el poema *Les pas* (*Oeuvres*, t. I, pp. 120-121), el poeta, confundido con el amante que espera a su amada, no ansía el éxtasis en que la conciencia se desvanece, sino que busca, despierto y atento, conocer las diversas fases y los sutiles meandros del proceso creador.

Ao peso, sempre, das mãos
Enormes [86].

(No la forma encontrada
Como una concha, perdida
En sueltos arenales como
Cabellos;

No la forma obtenida
En lance santo o raro,
Tiro a las liebres de vidrio
De lo invisible;

Sino la forma alcanzada
Como punta del ovillo
Que la atención, lentamente,
Desenreda,

Araña; como el extremo
de hilo frágil, que se rompe
Siempre, al peso de las manos
Enormes.)

7. Una vez más, como acabamos de ver, un problema literario aparece con múltiples facetas. Y, una vez más también, debemos evitar la tentación de resolver esta complejidad reduciéndola a una fórmula simplista y rígida. La creación poética implica diversidades profundas de autor a autor y de estética literaria a estética literaria, en función de elementos estrictamente individuales y de elementos supra-individuales, y tenemos que aceptar esas diversidades.

Podemos, sin embargo, trazar algunas líneas definidoras y genéricas, que pongan cierta luz en este dominio. En primer lugar, podemos concluir el carácter simbólico e imaginario de toda creación poética, según dejamos ya establecido.

En segundo lugar, hemos de reconocer que la creación poética se relaciona, no sólo con la actividad consciente del hombre, sino

[86] J. C. de Melo Neto, *Duas águas*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1956, p. 98.

también con su dinamismo inconsciente, aunque sea muy difícil establecer con precisión los límites y el grado de esta interacción. En este campo, los estudios literarios deben buscar una ayuda fundamental en las conquistas de las ciencias psicológicas, pues, como observa Maritain, "no hay Musa fuera del alma; hay experiencia poética e intuición poética *dentro del alma*" [87].

También acerca de las relaciones entre invención y ejecución, entre inspiración y trabajo, resulta difícil, incluso imposible, dar una solución única, y linealmente rígida. Por lo demás, las soluciones extremas —el poema como producto exclusivo de una revelación íntima y misteriosa, o el poema como resultado estricto de una laboriosa realización— no representan más que el desarrollo exagerado de dos aspectos distintos, pero no antagónicos, del proceso creador. El poema no está completo y perfecto en una imagen interna, anterior a cualquier manifestación extrínseca [88], sino que se logra a través de actos reactivos y selectivos que acaban por dar forma a un impulso inicial. Hay que admitir, por consiguiente, cierta contemporaneidad de la invención y de la ejecución.

Por otro lado, el simple trabajo de realización, que utiliza principalmente medios racionales y técnicos, cae en la esterilidad, en el academicismo y en lo artificioso, sin la existencia previa de un elemento irreductible a la esfera de la ejecución y del trabajo: intuición, revelación o adivinación, como queramos llamarlo. Así lo entiende Paul Valéry cuando escribe en su ensayo *Poésie et pensée abstraite:* "En verdad, existe en el poeta una especie de energía espiritual de naturaleza especial; se manifiesta en él y le revela a sí mismo en ciertos instantes de valor infinito" [89]. Y, en su *Discours sur l'esthétique,* observa: "Por otro lado, quiéralo o no, el artista no puede en absoluto desligarse del sentimiento de lo arbitrario. Avanza desde lo arbitrario hacia cierta necesidad, y desde cierto desorden hacia cierto

---

[87] Jacques Maritain, *Creative intuition in art and poetry,* New York, Pantheon Books, 1960, p. 242.

[88] Cfr. Simone de Beauvoir: "Si hubiera un contenido determinado, que se pudiera embalar en las palabras como se embalan chocolates en una caja, la búsqueda de la forma no tendría ningún interés" (*Que peut la littérature?,* ed. cit., p. 85).

[89] Valéry, *Oeuvres,* t. I, p. 1.335.

orden" [90]. Y el propio Valéry ilustra bien este movimiento binario del proceso creador, constituido por una visión primordial y una realización expresiva posterior, con la génesis de dos de sus poemas, *Le cimetière marin* y *La pythie:* "Mi poema *Le cimetière marin* comenzó en mí por cierto ritmo, que es el del verso francés de diez sílabas, dividido en cuatro y seis. No tenía aún ninguna idea para llenar esta forma. Poco a poco, fueron fijándose en ella palabras fluctuantes, que determinaron gradualmente el tema, y el trabajo (un trabajo larguísimo) se impuso. Otro poema, *La pythie,* se ofreció primeramente en un verso de ocho sílabas, cuya sonoridad se formó por sí misma [91] [...]. He aquí lo que aconteció: mi fragmento se comportó como un fragmento vivo, puesto que, sumergiéndose en el medio (sin duda nutritivo) que le ofrecían el deseo y la expectativa de mi pensamiento, proliferó y engendró todo lo que le faltaba: algunos versos más arriba de él, y muchos versos más abajo" [92]. Es decir, el poeta, súbita e inexplicablemente, tuvo una revelación, un momento excepcional, cuya resonancia se prolongó activamente en su pensamiento deseoso y vigilante. Este momento excepcional constituye algo así como la célula inicial del poema, que se desarrollará partiendo de ella, a través de una larga *fabricación* —vocablo tan característico del léxico valéryano—, o, en otras palabras, a través de una invención que se sitúa en el seno de la ejecución y se confunde con ésta. Al término de este proceso creador, urdido de misterio y de lucidez, de hallazgos deslumbradores y de obstinado rigor, el poeta puede decir como el Narciso de Valéry: *Que tu brilles enfin, terme pur de ma course!* [93].

---

[90] Valéry, *ibid.*, p. 1.307.

[91] El verso a que se refiere Valéry es el siguiente: *Pâle, profondément mordue.*

[92] Valéry, *Oeuvres,* t. I, pp. 1.338-1.339.

[93] Sobre la presencia, en el proceso creador, de un elemento misterioso y gratuito y de otro elemento procedente del esfuerzo y de la técnica, escribió García Lorca lo siguiente: "...si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema" (*Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1964, p. 167).

IV

GÉNEROS LITERARIOS

1. El concepto de género literario ha sufrido muchas variaciones históricas desde la antigüedad helénica hasta nuestros días, y sigue siendo uno de los más arduos problemas de la estética literaria. Por otra parte, el problema de los géneros literarios está en íntima conexión con otros problemas de fundamental importancia, como las relaciones entre lo individual y lo universal, entre visión del mundo y forma artística, la existencia o inexistencia de reglas, etc., y estas implicaciones agravan la complejidad del tema. ¿Existen o no los géneros literarios? Si existen, ¿cómo debe ser concebida su existencia? Y ¿cuál es su función y su valor?

Considerando la cuestión en perspectiva diacrónica, hallamos para estas preguntas muchas y discordantes respuestas. Como los valores literarios se afirman y actúan en la historia, el modo más adecuado de abordar el problema de los géneros literarios será adoptar la perspectiva diacrónica y analizar las soluciones más significativas que se han dado a tal problema en el curso de la historia.

2. Platón, en el libro III de la *República*, distingue tres grandes divisiones de la poesía: la poesía *mimética*, o *dramática*, la poesía *no mimética*, o *lírica*, y la poesía *mixta*, o *épica*. Es ésta la primera referencia teorética al problema de los géneros literarios. Importa observar, sin embargo, que tal distinción queda abolida en el libro X del mencionado diálogo, en el cual pasa el filósofo a considerar como mimé-

tica toda poesía. No se conocen bien las razones de este cambio, aunque se supone que entre la redacción del libro III y la del X medió cierto tiempo, durante el cual Platón modificaría sus puntos de vista. La estética platónica se orienta lógicamente hacia la abolición de los géneros literarios, pues procura captar la universalidad y la unicidad del arte, despreciando el arte como *poikilía*, es decir, como multiplicidad y diversidad [1].

La *Poética* de Aristóteles constituye la primera reflexión honda sobre la existencia y la caracterización de los géneros literarios, y todavía hoy es uno de los textos fundamentales sobre esta materia. Ya al comienzo de la *Poética* se lee lo siguiente: "Trataremos de la Poética y de *sus especies*, del efecto de cada una de ellas, de cómo hay que componer el argumento si se quiere que la obra poética sea bella, y, además, del número y calidad de sus partes..." [2]. Aristóteles, en efecto, presta gran atención a las distinciones posibles en el dominio de la poesía, a la que estudia en su diversidad empírica, evitando considerarla como unidad pura y abstracta (la poesía entendida como puro *raptus*, furor divino, etc., constituiría un dominio indiscernible). Y así, el Estagirita establece las siguientes variedades, o géneros, de poesía:

a) *Según los diversos medios con que se realiza la mimesis.* — Como ya sabemos, la mimesis es para Aristóteles el fundamento de todas las artes, las cuales se diversifican según el medio con que en cada una se realiza la mimesis. Así se distinguen, por ejemplo, la pintura y la música, pues la primera utiliza el color, y la segunda el ritmo y la armonía; pero también se distinguen, dentro de la poesía misma, la poesía ditirámbica, por un lado, y la tragedia y la comedia, por otro. Todas estas formas poéticas usan el ritmo, la melodía y el verso; pero la poesía ditirámbica utiliza todos estos elementos al mismo tiempo, mientras que la tragedia y la comedia los utilizan separadamente.

b) *Según los diversos objetos de la mimesis.* — La mimesis incide sobre personas que actúan, y éstas pueden ser nobles o innobles, vir-

---

[1] Galvano Della Volpe, "Introduzione a una poetica aristotelica", en *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954, p. 16.

[2] *Poética*, 1.447 a 8-11.

tuosas o no virtuosas, mejores o peores que la media humana; por eso es obvio que las composiciones poéticas se diversificarán conforme a los objetos imitados. Así, Aristóteles distingue la tragedia de la comedia, pues aquélla tiende a representar personajes mejores que los hombres en general, y ésta a representarlos peores.

c) *Según los diversos modos de la mimesis.* — Dos formas poéticas que utilicen los mismos medios miméticos e imiten el mismo objeto pueden, sin embargo, distinguirse por los diversos modos de realizar la mimesis. Aristóteles considera dos modos fundamentales de mimesis poética: un modo narrativo y un modo dramático. En el primer caso, el poeta narra en su propio nombre o narra asumiendo personalidades diversas; en el segundo, los actores representan directamente la acción, "como si fuesen ellos mismos los personajes vivos y operantes".

Según se deduce de esto, Aristóteles fundamenta su división de los géneros literarios ora en elementos relativos al contenido —y así establece la diferencia entre poesía seria y poesía jocosa, es decir, entre tragedia y comedia—, ora en elementos relativos a la forma —y así distingue el proceso narrativo, usado en el poema épico, y el proceso dramático, usado en la tragedia, por ejemplo. A veces, el filósofo parece conceder mayor importancia a los elementos formales, como se puede observar en el capítulo XXIV de la *Poética,* donde se establece la diferencia entre el poema épico y la tragedia: el poema épico se distingue de la tragedia porque requiere el hexámetro dactílico, mientras que la tragedia requiere el verso yámbico. Nótese, sin embargo, que, en la mente del Estagirita, estos elementos formales se relacionan estrechamente con la sustancia misma de la respectiva composición poética: el hexámetro dactílico, por ejemplo, es el metro más apartado del habla vulgar, el que admite más palabras raras y más metáforas, y por eso mismo es el verso ideal para traducir la grandeza y la solemnidad de la acción épica.

3. Horacio, con algunos preceptos de su *Epistula ad Pisones,* ocupa lugar destacado en la evolución del concepto de género literario, sobre todo por su influjo sobre la poética y la retórica de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Horacio concibe el género literario como ajustado a cierta *tradición formal* y caracterizado simultáneamente por un *tono* determinado. Quiere decirse que el género se define mediante un metro determinado, por ejemplo, y mediante un contenido específico. Así, el yambo es el metro más próximo al lenguaje coloquial, y, por eso mismo, el metro por excelencia de la acción dramática:

Archilochum proprio rabies armauit iambo;
Hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
Alternis aptum sermonibus et popularis
Vincentem strepitus et natum rebus agendis [3].

(A Arquíloco la rabia armó de propio yambo;
A este pie se adaptaron zuecos y altos coturnos,
Apto para el diálogo y el dominio del pueblo
Estrepitoso, y para desarrollar la acción.)

El poeta, por consiguiente, debe escoger, según los asuntos tratados, las modalidades métricas o estilísticas convenientes, de manera que no exprese un tema cómico en un metro propio de la tragedia, o, por el contrario, un tema trágico en un estilo propio de la comedia: *singula quaeque locum teneant sortita decentem* (v. 92), es decir, que cada asunto, cada género, ocupe el lugar debido. Horacio llegó así a concebir los géneros como entidades perfectamente distintas, correspondientes a distintos movimientos psicológicos, por lo cual el poeta debe mantenerlos rigurosamente separados, de suerte que evite, por ejemplo, todo hibridismo entre el género cómico y el género trágico: *uersibus exponi tragicis res comica non uult* (v. 89). Así se fijaba la famosa regla de la *unidad de tono*, de tan larga aceptación en el clasicismo francés y en la estética neoclásica, que prescribe la separación absoluta de los diversos géneros.

4. Cuando, en el siglo XVI, sobre todo a partir de la cuarta década, la *Poética* de Aristóteles suscitó un amplio movimiento de teorización literaria, originando una impresionante proliferación de retóricas y poéticas, la cuestión de los géneros literarios se convirtió

[3] Horacio, *Ep. ad Pisones*, vv. 79-82.

en uno de los asuntos más debatidos, y los preceptos de Aristóteles y de Horacio sobre la materia fueron aceptados y glosados ampliamente [4].

La bipartición aristotélica de poesía dramática y narrativa fue sustituida por una tripartición de poesía dramática, épica y lírica, esquema éste destinado a vasta y duradera fortuna. En efecto, Aristóteles no estudia en su *Poética* la poesía lírica, aunque se supone que lo hizo en partes perdidas de esta obra; pero los críticos del siglo XVI se veían en la necesidad de clasificar obras como las *Odas* de Horacio o el *Cancionero* de Petrarca, que no podían ser englobadas ni en la poesía dramática ni en la épica; por eso, siguiendo la lección de la *Epistula ad Pisones,* defendieron la existencia de un tercer género: la poesía lírica.

En la poesía dramática, según admitían en general las poéticas del siglo XVI, se integraban las obras que representaban la acción sin que interviniese la persona del poeta; en la poesía lírica se incluían aquellas en que la persona del poeta narraba y consideraba los acontecimientos, sin que en ellas figurasen más que las reflexiones del propio poeta; la poesía épica era una especie mixta, resultante de las dos anteriores; en ella unas veces hablaba el poeta, y otras veces hablaban los personajes por él introducidos. Como se ve fácilmente, el criterio que fundamenta esta tripartición es de orden puramente extrínseco y formalista.

Cada uno de estos grandes géneros literarios se subdividía en otros géneros menores, y todos estos géneros, mayores y menores, se distinguían entre sí con rigor y nitidez, obedeciendo cada uno a un conjunto de reglas particulares. Estas reglas incidían tanto sobre aspectos formales y estilísticos como sobre aspectos del contenido, y la obediencia de una obra a las reglas del género en que se integraba constituía un factor preponderante en la valoración de su mérito. Las reglas eran extraídas ya de los principales teorizadores literarios —sobre todo Aristóteles y Horacio—, ya de las grandes obras de la antigüedad greco-latina, elevadas por el humanismo a modelos ideales de las literaturas europeas.

[4] Un largo estudio acerca de este problema puede verse en Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the italian Renaissance,* The University of Chicago Press, 1961, vol. II, pp. 635 ss.

La estética del clasicismo francés acepta sustancialmente la noción de género literario elaborada por el aristotelismo y por el horacianismo del Renacimiento. El género es concebido como una especie de esencia eterna, fija e inmutable, gobernada por reglas específicas y también inmutables. La regla de la unidad de tono es cuidadosamente observada, y se mantiene una distinción nítida entre los diferentes géneros: cada uno tenía sus asuntos propios, su estilo y sus objetivos peculiares, y el poeta debía esforzarse por respetar estos elementos en toda su pureza. Los géneros híbridos, resultantes de la mezcla de géneros diferentes, como la tragicomedia, son rígidamente proscritos. En Francia, el triunfo de los principios clásicos fue acompañado por un notorio declive de la tragicomedia [5].

Por otro lado, el clasicismo concibe en cierto modo suprahistóricamente los géneros literarios, pues sostiene que su esencia quedó realizada de forma suprema e insuperable en la literatura greco-latina. El género literario es así entendido como un mundo cerrado, que no admite nuevos desarrollos. Y, en efecto, la doctrina clásica resultará particularmente herida por el surgimiento de nuevos géneros literarios, desconocidos por los griegos y los latinos, y rebeldes a las normas establecidas en las diversas poéticas, así como por las nuevas formas asumidas a veces por géneros literarios tradicionales, como aconteció con el poema épico. Cuando se tiende a la afirmación de la historicidad del género literario, se tiende también, obviamente, a la negación de su carácter estático e inmutable y a la negación de los modelos y de las reglas considerados como valores absolutos.

Otro aspecto importante de la teoría clásica de los géneros literarios es la jerarquización de los diversos géneros, al considerar que existen *géneros mayores y menores*. Esta jerarquización no se funda sólo, ni siquiera predominantemente, en motivos hedonísticos, como parecen admitir René Wellek y Austin Warren [6], es decir, no se basa en el mayor o menor placer provocado en el lector. Esta jerarquía de los géneros está más bien en correlación con la jerarquía de los varios movimientos y estados del espíritu humano: la tragedia, ex-

---

[5] Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, p. 459.

[6] R. Wellek y A. Warren, *Teoría de la literatura*, ed. cit., p. 277.

presión de la inquietud y del dolor del hombre ante el destino, y la epopeya, expresión elocuente del heroísmo, son lógicamente consideradas como géneros mayores, como formas poéticas superiores a la fábula o a la farsa, por ejemplo, clasificadas como géneros menores, pues expresan intereses y preocupaciones espirituales de orden menos elevado. Esta jerarquía de los géneros se refleja también en la diferenciación social de los personajes o de los ambientes característicos de cada género: mientras que la tragedia y la epopeya eligen figuras de reyes, grandes dignatarios y héroes, la comedia presenta, en general, personajes y problemas de la burguesía, y la farsa busca sus elementos entre el pueblo.

4.1. La doctrina de los géneros literarios elaborada por la estética del Renacimiento y del clasicismo francés no se impuso de modo *unánime*, y, tanto en el siglo XVI como en el XVII, se multiplicaron las polémicas en torno a los problemas de la existencia y del valor de los géneros [7]. Tales polémicas partieron muchas veces de autores que hoy consideramos barrocos, y no sólo implicaban el problema de los géneros, sino también el de las reglas, puesto que estos dos aspectos aparecen en conexión íntima: mientras que el clasicismo francés aboga por las reglas y concibe el género como unidad eterna, inmutable y rigurosamente delimitada, el barroco aspira a mayor libertad artística, desconfía de las reglas inflexibles, concibe el género literario como entidad histórica capaz de evolución, admite la posibilidad de crear géneros nuevos y aboga por el hibridismo de los géneros (la tragicomedia es un género dramático característicamente barroco).

Estas polémicas se desarrollaron sobre todo en Italia y en torno a ciertas obras que, por su carácter innovador, se mostraban rebeldes a las clasificaciones y a los preceptos de Aristóteles, Horacio y otros teorizadores. Iniciábase así la tempestuosa pugna entre *antiguos* y *modernos* [8]: los *antiguos* consideran las obras literarias greco-latinas

---

[7] Sobre estas polémicas, v. Benedetto Croce, *Estetica*, 8.ª ed., Bari, Laterza, 1946, pp. 494 ss.

[8] En rigor, la llamada *Querella de los antiguos y modernos* comenzó a desarrollarse en Francia después de 1660; posteriormente se extendió a Inglaterra y otros países. Pero este importantísimo debate venía preparándose desde hacía mucho tiempo, particularmente en la cultura italiana del siglo XVI.

como modelos ideales e inmutables, y niegan la posibilidad de crear nuevos géneros literarios o de establecer nuevas reglas para los géneros tradicionales; los *modernos,* reconociendo la existencia de una evolución en las costumbres, en las creencias religiosas, en la organización social, etc., defienden la legitimidad de nuevas formas literarias diferentes de las de los griegos y latinos, admiten que los géneros tradicionales, como el poema épico, puedan revestir modalidades nuevas, y llegan a afirmar la superioridad de las literaturas modernas frente a las letras greco-latinas. Para los *modernos,* las reglas formuladas por Aristóteles y por Horacio no representan preceptos válidos intemporalmente, sino que más bien constituyen un cuerpo de normas indisolublemente ligadas a determinada época de la historia y a determinada experiencia literaria. En los *modernos,* en efecto, es muy fuerte el sentido de la historicidad del hombre y de sus valores, razón por la cual Malatesta, crítico italiano del siglo XVI, observa que "decir que nada está bien hecho, excepto lo que hicieron los antiguos, equivale a imponer que volvamos a comer por gusto bellotas y castañas, como hacían nuestros primeros antepasados" [9]. Entre las polémicas que, en la segunda mitad del siglo XVI, enfrentaron en Italia a los *antiguos* y *modernos* y pusieron en tela de juicio el concepto de género literario, merecen ser citadas la polémica sobre el *Pastor fido* de Guarini y la polémica sobre la naturaleza y la estructura del poema épico, centrada especialmente en Ariosto y Tasso.

La literatura española del siglo XVII, profundamente barroca, y hasta, para algunos historiadores, literatura barroca por excelencia, constituye también un poderoso centro de resistencia a los preceptos clásicos sobre los géneros literarios y, consecuentemente, sobre las reglas. El hibridismo de los géneros, tan patente en la obra de Lope de Vega y de Calderón, fue más tarde, en el siglo XVIII, objeto de

---

Como demuestra B. Weinberg, el debate entre *antiguos* y *modernos* se traba ya a fondo en las últimas décadas del siglo XVI, en Italia, precisamente en torno a la aparición de nuevos géneros literarios, como la tragicomedia, la novela, la pastoral dramática, etc. (v. Weinberg, *op. cit.,* vol. II, pp. 662, 678, 698, 808-809 y *passim).* Sobre la *Querella de los antiguos y modernos,* v. Gilbert Highet, *La tradición clásica,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954, t. I, pp. 411 ss.; Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII siècle,* Paris, Domat, 1956, t. III, pp. 125 ss.

[9] Texto citado en B. Weinberg, *op. cit.,* vol. II, p. 1.063.

acerbos ataques por los críticos neoclásicos. Cândido Lusitano, por ejemplo, escribe: "Esto supuesto, considere el lector cuál será para los inteligentes el mérito de los poetas dramáticos de España, que mezclan en su teatro lo trágico y lo cómico, de lo que resulta un monstruo" [10].

5. En el siglo XVIII, sobre todo durante su primera mitad, la doctrina del clasicismo francés sobre los géneros literarios halló todavía muchos defensores, en particular con las llamadas corrientes neoclásicas o arcádicas. Sin embargo, la renovación sufrida por las ideas estéticas en el siglo XVIII —siglo de crisis y de gestación de nuevos valores— se hizo sentir también en el dominio de los géneros literarios. Ciertos principios fundamentales de la cultura europea setecentista, como la creencia en el progreso del saber y de las realizaciones del hombre, el espíritu modernista y antitradicional que de aquí resulta, la noción de relativismo de los valores estéticos [11], etc., necesariamente habían de afectar, en su rigidez monolítica, a la teoría clásica de los géneros. En efecto, afirmar el progreso de los valores literarios y defender su relativismo equivalía a negar el carácter inmutable de los géneros, a admitir que los modelos greco-latinos no tenían el estatuto de realizaciones supremas de los diferentes géneros y, por tanto, a concluir la historicidad y la variabilidad de los géneros y de las reglas. Nuevas formas literarias, que apuntan o adquieren particular importancia en el siglo XVIII, como el drama burgués y la novela, contribuyen a arraigar estas conclusiones.

Todavía en el siglo XVIII, el movimiento pre-romántico alemán, conocido por el nombre de *Sturm und Drang*, proclamó la rebeldía total contra la teoría clásica de los géneros y de las reglas, poniendo

---

10 Cândido Lusitano, *Arte poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida, e illustrada em Portuguez por...*, Lisboa, 1758, p. 44.

11 El relativismo de los valores estéticos es defendido, por ejemplo, por el P. Dubos en sus *Réflexions sur la poésie et la peinture* (1719), donde expone una teoría climática de lo bello: la belleza, según Dubos, no es universal ni inmutable, sino que se presenta como elemento variable, según los climas y los demás factores físicos que modifican las facultades de los hombres. Estas facultades difieren entre un africano y un moscovita, entre un florentino y un holandés, de suerte que es imposible admitir una belleza absoluta, válida para todos los hombres y para todas las regiones.

de relieve la absoluta individualidad y autonomía de cada obra literaria y subrayando lo absurdo de establecer particiones dentro de una actividad creadora única. La estética del *genio*, cuyas líneas fundamentales hemos esbozado ya [12], al concebir la creación poética como irrupción irreprimible de la interioridad profunda del poeta, como rebeldía y no como aceptación de modelos y de reglas, forzosamente había de condenar la existencia de los géneros.

La doctrina romántica sobre los géneros literarios es multiforme y, a veces, contradictoria. No hallamos en ella una solución unitaria, aunque se pueda apuntar como principio común a todos los románticos la condena de la teoría clásica de los géneros literarios en nombre de la libertad y de la espontaneidad creadora, de la unicidad de la obra literaria, etc. Pero la actitud radicalmente negativa del *Sturm und Drang* no fue en general aceptada por los románticos, que, si por un lado afirmaban el carácter absoluto del arte, no dejaban de reconocer, por otro, la multiplicidad y la diversidad de las obras artísticas existentes. Y, de hecho, algunos románticos trataron de establecer nuevas teorías de los géneros literarios, fundándose no en elementos externos y formalistas, sino en elementos intrínsecos y filosóficos.

Friedrich Schlegel, aun defendiendo la unidad e indivisibilidad de la poesía, afirma en su *Diálogo sobre la poesía (Gespräch über die Poesie)*: "La fantasía del poeta no debe desintegrarse en poesías caóticamente genéricas, sino que cada una de sus obras debe tener carácter propio y totalmente definido, de acuerdo con la forma y el género a que pertenece" [13]. Hegel trata de estructurar la tradicional tripartición en lírica, épica y dramática basándose en la dialéctica de la relación sujeto-objeto: la lírica sería el género subjetivo; la épica, el género objetivo, y la dramática, el género subjetivo-objetivo. Jean Paul fundamenta la misma tripartición en la conexión de cada uno de los géneros citados con una determinada dimensión temporal: "La Epopeya representa el acontecimiento que se desarrolla desde el

---

12 Véase c. III, § 5.2.

13 Citado por René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962, p. 30.

pasado; el Drama, la acción que se extiende hacia el futuro; la Lírica, la sensación incluida en el presente" [14].

Un aspecto muy importante de la teoría romántica de los géneros literarios se refiere a la defensa del hibridismo de los géneros. El texto más famoso sobre esta materia, texto que representó una bandera de rebeldía, es sin duda el prefacio del *Cromwell* (1827) de Victor Hugo. En esas páginas agresivas y tumultuosas, Hugo condena la regla de la unidad de tono y la pureza de los géneros literarios en nombre de la vida misma, de la cual debe ser expresión el arte: la vida es una amalgama de belleza y fealdad, de risa y dolor, de lo sublime y lo grotesco, y una estética que aísle y capte sólo uno de estos aspectos, fragmenta necesariamente la totalidad de la vida y traiciona a la realidad. Como enseña la metafísica cristiana, el hombre es cuerpo y espíritu, grandeza y miseria, y el arte debe dar forma adecuada a esta verdad básica. La comedia y la tragedia, como géneros rigurosamente distintos, se muestran incapaces de traducir la diversidad y las antinomias de la vida y del hombre, y por eso Victor Hugo aboga por una nueva forma teatral, el *drama*, apta para expresar el polimorfismo de la realidad: "En el drama, todo se encadena y se deduce como en la realidad. El cuerpo desempeña aquí su papel lo mismo que el alma, y los hombres y los acontecimientos, movidos por este doble agente, pasan ya burlescos, ya terribles, y, a veces, terribles y burlescos al mismo tiempo...". El drama participa de los caracteres de la tragedia y de la comedia, de la oda y de la epopeya, pintando al hombre en las grandezas y en las miserias de su humanidad.

Esta estética victor-huguesca de los géneros se adhiere al principio, tan difundido en los círculos románticos alemanes, de que la verdad y la belleza residen en la síntesis de los contrarios.

El hibridismo y la indiferenciación de los géneros literarios no se manifestaron sólo en el teatro romántico —donde se asociaron la tragedia y la comedia, el lirismo y la tragedia—, sino que se extendieron a otras formas literarias, como la novela, que participó unas veces de la epopeya, otras de la poesía lírica, etc. Alexandre Herculano,

---

[14] Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4.ª ed., Madrid, Gredos, p. 441.

cuando pretende clasificar el *Eurico o presbítero*, toma conciencia del carácter mixto e indiferenciado de su creación, y escribe en una nota final a esta obra: "Soy yo el primero que no sé clasificar este libro". Ya en el prefacio había anotado Herculano: "Por eso en mi concepción compleja, cuyos límites no sé señalar de antemano, di cabida a la crónica-poema, leyenda o lo que sea, del presbítero godo".

6. En las últimas décadas del siglo XIX, fue nuevamente defendida la sustancialidad de los géneros literarios, sobre todo por Brunetière (1849-1906), crítico y profesor universitario francés [15]. Brunetière, influido por el dogmatismo de la doctrina clásica, concibe los géneros como entidades sustancialmente existentes, como esencias literarias provistas de significado y dinamismo propios, no como simples palabras o categorías arbitrarias, y, seducido por las teorías evolucionistas aplicadas por Darwin al dominio de la biología, trata de aproximar el género literario a la especie biológica. Así, Brunetière presenta el género literario como organismo que nace, crece, envejece y muere, o se transforma. La tragedia francesa, por ejemplo, habría nacido con Jodelle, alcanzaría la madurez con Corneille, entraría en declive con Voltaire y moriría antes de Victor Hugo. Así como algunas especies biológicas desaparecen, vencidas por otras más fuertes y mejor pertrechadas, así algunos géneros literarios morirían, dominados por otros más vigorosos. La tragedia clásica habría sucumbido ante el drama romántico, exactamente como, en el dominio biológico, una especie debilitada sucumbe ante otra más fuerte. Otros géneros, sin embargo, a través de un proceso evolutivo más o menos largo, se transformarían en géneros nuevos, del mismo modo que algunas especies biológicas, mediante ciertas mutaciones, dan origen a especies diferentes: así, según Brunetière, la elocuencia sagrada del siglo XVII se habría transformado en la poesía lírica del período romántico.

Estos principios conducen necesariamente a la subestimación de la obra literaria en sí, juzgada siempre a través de su inclusión en los cuadros de un género determinado: el valor y la importancia de la

15 Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1890.

obra surgen como dependientes de la aproximación o del apartamiento de la obra con relación a la esencia de un género, y como dependientes del lugar ocupado por la obra en la evolución de este mismo género. Así, la crítica de Brunetière y de su escuela se propone como objetivo primordial el estudio del origen, del desarrollo y de la disolución de los diferentes géneros literarios.

7. La doctrina de Brunetière, como fácilmente se deduce, lleva la marca de una época dominada por el positivismo y por el naturalismo y seducida de manera especial por las teorías evolucionistas de Spencer y Darwin. Ahora bien, en el umbral de la última década del siglo XIX, se desarrolló en la cultura europea una amplia reacción contra el positivismo de la época anterior, manifestándose esta reacción ya en la literatura —corrientes simbolistas y decadentistas—, ya en la religión —revigorización del ideal religioso, lucha contra el racionalismo agnóstico y contra el jacobinismo—, ya en la filosofía —filosofías de la intuición, renacimiento del idealismo, crítica del positivismo y del determinismo, etc.—. Los grandes nombres de esta vasta renovación de la filosofía y de la mentalidad europeas son, indudablemente, Bergson y Croce [16].

El problema de los géneros literarios se agudizó nuevamente en la reflexión estética de Benedetto Croce, siendo bien visible en el pensamiento del gran esteta italiano el intento polémico de combatir e invalidar las congeminaciones dogmatistas y naturalistas de Brunetière [17].

---

[16] Bergson publica en 1889 el *Essai sur les données immédiates de la conscience;* en 1896, *Matière et mémoire;* en 1907, su obra capital, *L'évolution créatrice.* Croce inicia su labor filosófica y crítica en 1893 con *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte;* el año siguiente, publica *La critica letteraria,* y en 1902, su *Estetica,* obra fundamental en la formulación de la teoría estética croceana y en la renovación de la estética europea.

[17] En las páginas que dedica a los géneros literarios en *La poesia,* escribe Croce lo siguiente: "Y después, habiéndose pervertido el concepto de historia de la filosofía idealista en el evolucionismo positivista, hubo quien quiso aplicar a la poesía la evolución de las especies de Darwin, y, como logicista que era, imaginó, y ejecutó en la medida de lo posible, una historia literaria en que los géneros proliferaban y se multiplicaban sin necesidad de otro sexo, luchaban entre sí y se vencían unos a otros, desapareciendo algunos y triunfando otros en la lucha por la existencia. Todo esto pasaba, por decirlo así, en la

Croce identifica la poesía —y el arte en general— con la forma de actividad teorética que es la *intuición*, conocimiento de lo individual, de las cosas singulares, productora de imágenes —en suma, forma de conocimiento opuesta al conocimiento lógico. La intuición es simultáneamente *expresión*, pues la intuición se distingue de la sensación, del flujo sensorial, en cuanto forma, y esta forma constituye la expresión. *Intuir es expresar.* La poesía, como todo arte, se revela, por tanto, como *intuición-expresión:* conocimiento y representación de lo individual, elaboración alógica, y, por consiguiente, irrepetible, de contenidos determinados. La obra poética, consecuentemente, es *una* e *indivisible*, porque "cada expresión es una expresión única" [18].

Ahora bien, una teoría que conciba los géneros literarios como entidades sustancialmente existentes, representa, según Croce, el clamoroso absurdo de introducir distinciones y divisiones reales en el seno de la unicidad de la intuición-expresión y de conferir un predicado particular a un sujeto universal (como cuando se habla, por ejemplo, de "poesía bucólica").

Croce no niega la posibilidad ni la legitimidad de elaborar conceptos y generalidades a partir de la diversidad de las creaciones poéticas, de modo que se alcancen, después del conocimiento de una serie de poemas, las nociones de idilio, madrigal, canción, etc. "El error comienza cuando del concepto se pretende deducir la expresión y reencontrar en el hecho sustituyente las leyes del hecho sustituido" [19], o sea, cuando se pretende erigir el concepto, es decir, el género, en entidad sustancialmente existente y normativa, a la cual deba conformarse la obra so pena de imperfección.

Croce denuncia con rigor y acritud la ruinosa perspectiva crítica procedente de la teoría de los géneros literarios: ante una obra poé-

---

plaza pública, de suerte que, si una obra compuesta en el siglo XVII —como, por ejemplo, las cartas de Mme. de Sévigné, que permanecieron mucho tiempo inéditas— no estaba en condiciones de participar en la gran lucha de su tiempo, era omitida en esta modalidad de historia, o transferida al siglo siguiente, como aconteció precisamente con las cartas de Mme. de Sévigné" (*La poesia*, 5.ª ed., Bari, Laterza, 1953, pp. 186-187).

18 Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 8.ª ed., Bari, Laterza, 1946, p. 23.

19 *Ibid.*, p. 41.

tica, el crítico no trata de saber si es expresiva ni qué expresa; lo que quiere indagar es si la obra está compuesta según las leyes del poema épico, de la tragedia, etc. La poesía deja de ser la protagonista de la historia de la poesía, y ocupan su lugar los géneros; las personalidades poéticas se disuelven y sus *disiecta membra* son esparcidos por varios géneros. Así, Dante será repartido entre la épica, la lírica, la sátira, la epistolografía, etc., y la unidad y la totalidad de la obra dantesca se fragmentará irremediablemente. Y no será extraño que, en esta perspectiva crítica, las figuras de Dante, Ariosto, Tasso y otros grandes creadores, aparezcan superadas por autores triviales y mediocres, pues los mediocres se esfuerzan penosamente por respetar los preceptos de cada uno de los géneros que cultivan [20].

Como fácilmente se comprende, el ataque croceano contra los géneros representa, simultánea y lógicamente, un ataque contra los preceptos rígidos y arbitrarios que pretenden gobernar, con una apretada y pedantesca red de imperativos y prohibiciones, la actividad creadora del poeta: "Si se pudiesen representar en un gráfico, como los procesos febriles del organismo o los movimientos de la tierra, las preocupaciones, los escrúpulos, los remordimientos, las angustias, las desesperaciones, los vanos esfuerzos, los sacrificios injustos que las reglas literarias han costado a los poetas y a los escritores, quedaríamos estupefactos al ver cuántos hombres se dejan atormentar por otros hombres para nada, y cómo se prestan dócilmente a flagelarse, tornándose *heautontimoroúmenoi*, o como traducía Alfieri, verdugos de sí mismos" [21].

Pero, aunque Croce niega el carácter sustantivo de los géneros literarios, admite, por otro lado, su carácter adjetivo, su *instrumentalidad*; es decir, no rehusa la noción de género literario como instrumento útil en la historia literaria, cultural y social, "en la medida en que sus reglas, estéticamente arbitrarias e insubsistentes, manifestaban necesidades de otra naturaleza" [22]. Así, por ejemplo, el concepto de género literario puede ser útil a la historia de la cultura del Renacimiento, puesto que la restauración de los géneros antiguos

---

20 Benedetto Croce, *La poesia*, ed. cit., p. 185.
21 *Ibid.*, p. 183.
22 *Ibid.*, pp. 188-189.

tenía por objeto poner fin "a la elementalidad y rudeza medievales"; igualmente podrá ser útil, para el estudio de las transformaciones sociales realizadas durante el siglo XVIII, el concepto de drama burgués como género opuesto a la tragedia cortesana. El concepto de género puede constituir, por tanto, un elemento cómodo en la sistematización de la historia literaria, pero sigue siendo siempre un elemento extrínseco a la esencia de la poesía y a los problemas del juicio estético.

8. Hemos trazado un breve cuadro de la tan debatida cuestión de los géneros literarios, desde la antigüedad helénica hasta Croce.

Es indudable que, de entre las teorías expuestas, la de Brunetière aparece como la más ampliamente errónea y arbitraria, pues no sólo aniquila totalmente la obra en cuanto individualidad, sometiéndola en absoluto a la esencia del género, sino que, además, transfiere, de modo simplista y sin ninguna demostración legitimadora, el concepto de evolución de las ciencias biológicas al dominio de la historia literaria [23].

La doctrina clásica de los géneros literarios se muestra igualmente vulnerable e inaceptable desde varios puntos de vista, como ya proclamó el romanticismo y demostró sistemática y profundamente Benedetto Croce. En primer lugar, los géneros no existen como esencias independientes y absolutas, cual si fuesen arquetipos platónicos o *universalia ante rem*. En segundo término, resulta igualmente inaceptable para la estética moderna la doctrina clásica según la cual la belleza habría alcanzado la suprema realización literaria en los autores grecolatinos, de cuyo magisterio procedían las reglas inmutables de cada género. Finalmente, como Croce demostró sin lugar a duda, la doctrina clásica de los géneros literarios falsea por completo el juicio estético, sustituyendo el concepto de belleza, único criterio legítimo de la valoración estética, por el concepto de subordinación u obediencia a tal o cual género. Este último aspecto de la teoría clásica de los géneros resulta particularmente vulnerable, pues la experiencia y la reflexión demuestran que el valor de una obra jamás podrá nacer de su perfecta obediencia a cualesquiera reglas.

---

[23] René Wellek, "Evolution in literary history", *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1963, pp. 37-53.

Dentro de la propia estética clásica sucede que numerosas obras rigurosamente cumplidoras de las reglas prescritas para los respectivos géneros son composiciones inertes, tediosas y carentes de todo valor artístico.

Es extraño que un crítico de nuestros días como Wolfgang Kayser reincida, hasta cierto punto, en el error de considerar el género literario como entidad metafísicamente normativa y como criterio de valor, afirmando, por ejemplo, que el contenido, las ideas y el estilo de una obra sólo pueden ser comprendidos a partir de la noción de género, o afirmando que "es principalmente la reflexión sobre lo genérico la que nos conduce a —no tememos la expresión— las leyes eternas por las que se rige la obra poética" [24]. En tales afirmaciones, es clara la tendencia a erigir el género literario como criterio de valoración estética, por un lado, y como modelo ideal normativo, por otro. El género, para W. Kayser, representa, por tanto, una entidad cerrada y abstracta, dentro de la cual se establecen subespecies arbitrarias, sin reconocer legitimidad a las obras que no respeten las divisiones y las normas así fijadas [25].

La doctrina de Croce, sin embargo, nos parece sufrir de un radicalismo igualmente criticable, en cuanto niega cualquier posibilidad de fundamentar el género literario en la realidad de la obra misma. Como hemos afirmado ya al analizar la naturaleza y los objetivos de la teoría de la literatura, la singularidad de cada obra literaria no se identifica con un aislamiento absoluto y monádico, pues la singularidad del escritor sólo puede comunicarse a través de relaciones y estructuras generales que constituyen las condiciones para que sea posible la experiencia literaria. Ahora bien, sin negar las dimensiones peculiares de cada obra, admitimos que, tomando como base aquellas

---

24 Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4.ª ed., Madrid, Gredos, pp. 517-518.

25 El capítulo sobre los géneros literarios de la citada obra de Kayser fue duramente criticado por Vittore Pisani, en *Paideia*, año V, 1950, pp. 264-267. También Mario Fubini, en su magistral estudio "Genesi e storia dei generi letterari", critica la noción de género literario defendida por Kayser y escribe: "cuando se leen estas u otras páginas similares, que pretenden presentar los más maduros pensamientos acerca de la poesía, se siente añoranza de las páginas de los tratadistas del siglo XVI y de su propia pedantería, tanto más cándida, inocente y proficua" (*Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956, p. 263).

relaciones y estructuras generales, es posible fundamentar el concepto de géneros literarios como categorías que se especifican por el hecho de representar la realidad de modo particular y presentar caracteres estructurales distintos.

Cada género literario representa un dominio particular de la experiencia humana, ofreciendo una perspectiva determinada sobre el mundo y sobre el hombre: la tragedia y la comedia, por ejemplo, se ocupan de elementos y problemas muy divergentes dentro de la existencia humana. Por otro lado, cada género representa al hombre y al mundo a través de una técnica y de una estilística propias, íntimamente conjugadas con la respectiva visión del mundo.

Esto no significa, sin embargo, que los géneros deban ser comprendidos como entidades cerradas e incomunicables entre sí. La realidad concreta de la literatura comprueba que, en la misma obra, pueden confluir diversos géneros literarios, aunque se verifique el predominio de uno de ellos. Por esta razón, Emil Staiger prefiere las designaciones de *estilo lírico, estilo épico* y *estilo dramático,* en vez de lírica, épica y drama, porque la forma adjetiva evita las erróneas implicaciones adscritas a las formas sustantivas (idea de separación completa, de pureza total, etc.) [26].

Por consiguiente, los elementos genéricos que fundamentan el género literario así entendido pertenecen tanto al dominio de la forma interna —visión específica del mundo, tono, finalidad, etc.—, como al de la forma externa —caracteres estructurales y estilísticos, por ejemplo.

La poética moderna, desengañada de toda clase de tentaciones dogmáticas y absolutistas, buscando en la historia su fundamentación, ha rehabilitado el concepto de género literario. Mencionaremos sólo dos grandes nombres de la poética y de la crítica literaria contemporáneas, dos autores profundamente distintos en su formación, en su ideología y en sus métodos de investigación, que repensaron con calma y rigor el concepto de género literario, concediéndole en su obra lugar preponderante.

---

26 Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética,* Madrid, Rialp, 1966, p. 22.

Emil Staiger, al publicar en 1952 su obra *Grundbegriffe der Poetik*, mostró cuál es el camino seguro en el estudio de los géneros literarios. Condenando una poética apriorística y anti-histórica, Staiger acentúa la necesidad de que la poética se apoye firmemente en la historia, en la tradición formal concreta e histórica de la literatura, ya que la esencia del hombre es la temporalidad. Restableciendo la tradicional tripartición de lírica, épica y drama, la reformuló profundamente, sustituyendo estas formas sustantivas por los conceptos estilísticos de lírico, épico y dramático. ¿Qué es lo que permite fundamentar la existencia de estos conceptos básicos de la poética? La propia realidad del ser humano, pues "los conceptos de lo lírico, de lo épico y de lo dramático son términos de la ciencia literaria para representar con ellos posibilidades fundamentales de la existencia humana en general, y hay una lírica, una épica y una dramática porque las esferas de lo emocional, de lo intuitivo y de lo lógico constituyen ya la esencia misma del hombre, lo mismo en su unidad que en su sucesión, tal como aparecen reflejadas en la infancia, la juventud y la madurez" [27]. Staiger caracteriza lo lírico como "recuerdo", lo épico como "observación" y lo dramático como "expectativa". Tales caracteres distintivos se conectan obviamente con la tridimensionalidad del tiempo existencial: el recuerdo implica el pasado, la observación se sitúa en el presente, la expectativa se proyecta al futuro. De este modo, la poética se vincula estrechamente a la ontología y a la antropología, y el análisis de los géneros literarios se torna, en última instancia, estudio de la problemática existencial del hombre.

Lukács ha revelado, a lo largo de su obra, persistente interés por el problema de los géneros literarios. Ya en su juvenil *Teoría de la novela*, redactada entre 1914 y 1915, abundan las observaciones acerca de los elementos que permiten distinguir entre la narrativa y la lírica, entre la narrativa y el drama, entre la novela y la epopeya. Estas reflexiones juveniles, inspiradas en la estética hegeliana, ganaron cuerpo y densidad en la obra titulada *La novela histórica* [28], donde se halla una detallada diferenciación entre la novela y el drama. ¿Qué es lo que permite, según Lukács, distinguir estos dos géneros

[27] *Ibid.*, p. 213.

[28] Georges Lukács, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, cap. II.

literarios? Fundamentalmente, el hecho de que la novela y el drama corresponden a diferentes visiones de la realidad, lo cual implica necesariamente diversidad de contenido y de forma. Por otro lado, se impone tomar en consideración factores de orden sociológico o sociocultural: la naturaleza del público al que se destinan la novela y el drama (cfr., en el capítulo siguiente de esta obra, el § 3), así como la estructura de la sociedad en que se crean y cultivan los géneros literarios. Efectivamente, como acentúa Lukács en las páginas que dedicó en su *Estética* al problema de la continuidad o discontinuidad de la esfera estética, la determinación histórico-social "es tan intensa que puede llevar a la extinción de determinados géneros (la épica clásica) o al nacimiento de otros nuevos (la novela)" [29].

El estructuralismo, desarrollando algunas tentativas del formalismo ruso, ha procurado definir los géneros partiendo de los elementos constitutivos de las respectivas estructuras lingüísticas, aunque los resultados no siempre hayan sido muy fecundos [30]. Roman Jakobson, en un importante estudio publicado hace poco, relaciona las particularidades de los géneros literarios con la participación, junto con la función poética —que es la dominante—, de las otras funciones del lenguaje. Así, la épica, centrada sobre la tercera persona, implica la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, se une estrechamente a la función emotiva; la dramática está vinculada a la segunda persona y a la función incitativa [31].

En el capítulo próximo mostraremos cómo es efectivamente posible distinguir, partiendo de elementos pertenecientes a la forma interna y a la forma externa, la lírica, la narrativa (designación que nos parece preferible a la de épica) y el drama.

---

29 Georg Lukács, *Estética. I. La peculiaridad de lo estético. II. Problemas de la mímesis*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1966, p. 302.

30 René Wellek y Austin Warren, *Teoría de la literatura*, 4.ª ed., pp. 283-284; W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4.ª ed., páginas 435 ss.

31 Roman Jakobson, "Closing statements; Linguistics and poetics", en *Style in language*, ed. by Thomas A. Sebeok, New York and London, The Technology Press of Mass. Institute of Technology and Wiley & Sons, Inc., 1960, p. 257.

9. Antes de cerrar este capítulo, es necesario hacer algunas consideraciones a propósito de la designación de "género". En el propio lenguaje crítico, el vocablo "género" se refiere tanto a las grandes categorías de la lírica, de la narrativa y del drama, como a las diferentes especies englobadas en estas categorías —tragedia, comedia, novela, etc. Por eso proponen algunos críticos, a fin de evitar ambigüedades, la designación de *formas naturales* de la literatura para la lírica, la narrativa y la dramática, reservando la designación de *géneros literarios* para las especies históricas determinables dentro de aquellas *formas naturales*[32]. Éstas representarían un concepto muy amplio, obtenido a partir de caracteres comunes extremamente genéricos, mientras que los géneros constituirían un concepto más restringido, basado en elementos comunes, ya de la forma interna, ya de la forma externa, verificables en las obras abarcadas por cada una de las formas naturales. Estaríamos así ante dos conceptos obtenidos a partir de dos niveles diferentes de abstracción. Esta distinción puede ser ventajosa, pues evita una confusión conceptual y una ambigüedad en las palabras.

Por otro lado, no se debe aplicar la designación de "género literario" a formas poéticas constituidas por una determinada estructura métrica, rítmica, rímica y estrófica, tales como la canción, la sextina, el soneto, etc. Es verdad que algunas de estas formas poéticas pueden estar indisolublemente vinculadas a una forma natural de la literatura —la canción, por ejemplo, aparece íntimamente unida a la lírica—, pero tales formas poéticas, en sí mismas, no constituyen géneros literarios, y deben ser más bien consideradas como *formas poéticas fijas*.

---

[32] La designación de *formas naturales* se debe a Goethe, que distinguió entre los géneros (*Dichtarten*), tales como el poema épico, la sátira, la novela, etc., y las formas naturales (*Naturformen*) de la literatura. Cfr. Mario Fubini, *op. cit.*, p. 265.

V

LÍRICA, NARRATIVA Y DRAMA

1. "Lo que constituye el contenido de la poesía lírica" —explica Hegel en su *Estética*—, "no es el desarrollo de una acción objetiva prolongado hasta los límites del mundo, en toda su riqueza, sino el sujeto individual, y, por consiguiente, las situaciones y los objetos particulares, así como la manera en que el alma, con sus juicios subjetivos, sus alegrías, sus admiraciones, sus dolores y sus sensaciones, cobra conciencia de sí misma en el seno de este contenido" [1]. La lírica, en efecto, no representa el mundo exterior y objetivo, ni la interacción del hombre y de este mismo mundo, distinguiéndose así fundamentalmente de la narrativa y del drama. La poesía lírica no nace del ansia o de la necesidad de describir lo real que se extiende ante el yo, ni del deseo de crear sujetos independientes del yo del poeta lírico, o de contar una acción en que se opongan el mundo y el hombre, o los hombres entre sí. La lírica arraiga en la revelación y en la profundización del propio yo, en la imposición del ritmo, de la tonalidad, de las dimensiones, en fin, de ese mismo yo, a toda la realidad. Al lírico le es imposible exiliarse de sí mismo, alejarse de su interioridad para *otrificarse (se outrar)*, como diría Fernando Pessoa, para crear seres y cosas que alcancen alto grado de distanciamiento con relación al sujeto individual.

El mundo exterior, los seres y las cosas no forman un dominio absolutamente extraño al poeta lírico, ni éste puede ser imaginado

[1] Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1949, t. III, 2.e Partie, p. 167.

como introvertido total, míticamente aislado en completa pureza subjetiva. Por lo demás, el mundo exterior no significa para el lírico una objetividad válida en cuanto tal, pues sólo constituye un elemento de la creación lírica en la medida en que es absorbido por la interioridad del poeta y trasmudado en revelación íntima. El acontecimiento exterior, cuando está presente en un poema lírico, permanece siempre literalmente como un *pretexto* con relación a la naturaleza y al significado profundo de ese poema: el episodio y la circunstancia exterior pueden actuar como elementos impulsores y catalíticos de la creación; pero la esencia del poema reside en la emoción, en los sentimientos, en la meditación, en las voces íntimas que tal episodio o tal circunstancia suscita en la subjetividad del poeta. El caso de Píndaro, mencionado por Hegel, es verdaderamente ilustrativo: las odas del genial poeta griego, que exaltan a los atletas victoriosos en los juegos, prestan escasa atención al elemento fáctico y concreto del que parten, ofreciendo más bien el tratamiento poético de un mito y cantando el coraje, la nobleza y el valor del hombre. El dato narrativo, que puede formar parte de la estructura de un poema lírico, tiene como función única evocar una situación íntima, revelar el contenido de una subjetividad. Jorge de Lima, en uno de sus poemas sobre la Navidad, habla de un hombre que, en la noche del nacimiento de Jesús, busca, en una gran metrópoli, un simple refugio:

Numa certa noite de Natal,
aquele homem de uma grande metrópole
queria um abrigo para passar a noite;
un reveillon, *uma mulher ou mesmo um bar servia.*

(Cierta noche de Navidad,
aquel hombre de una gran metrópoli
quería un refugio para pasar la noche;
un *reveillon*, una mujer o incluso un bar servía.)

En nada de esto encontró aquel hombre el refugio soñado, ni en las calles de la ciudad llenas de gente, ni en los caminos que llevaban a las aldehuelas, cubiertos de pueblo que se dirigía a la metrópoli. En la noche inmensa, el hombre no hallaba refugio:

E foi então que os sinos de Cristo
começaram a chamar o homem fugitivo
para o novo caminho em que Jesus seguia [2].

(Y fue entonces cuando las campanas de Cristo
comenzaron a llamar al hombre fugitivo
hacia el nuevo camino que Jesús seguía.)

En este poema, el elemento narrativo constituye sólo el *pretexto* para la revelación del paisaje íntimo del poeta —paisaje de amargura, de abandono y soledad, donde súbitamente, por entre las sombras de la noche, brilla la gracia divina, ofreciendo un refugio inefable al hombre fugitivo.

Por los mismos motivos, la poesía lírica no comporta descripciones semejantes a las de una novela, pues la presencia de tales descripciones equivaldría a representar el mundo exterior como objetividad. La poesía descriptiva sólo es líricamente válida cuando va más allá del puro inventario de seres y de cosas, cuando utiliza la descripción como soporte del mundo simbólico del poema. En la obra de Fernando Pessoa ortónimo, por ejemplo, abundan los poemas que comienzan con una breve fijación descriptiva de un aspecto determinado de la realidad exterior —del paisaje, del cielo, del mar, etc.— y que, partiendo de ese dato primario —que pasa a funcionar como imagen-símbolo—, se transforman en manantial de puro lirismo, de reflexión conmovida, a través de una sutil notación y análisis de vivencias y estados de alma [3]. Puede suceder incluso que un poema lírico se componga totalmente de elementos descriptivos, como esta breve composición de Antonio Machado:

Las ascuas de un crepúsculo morado
Detrás del negro cipresal humean.

---

[2] Jorge de Lima, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. I, página 963.

[3] Indicamos algunos poemas de este tipo (v. F. Pessoa, *Obra poética*, ed. cit.): "O sol às casas, como a montes" (p. 65); "No entardecer da terra" (p. 69); "Leve, breve, suave" (p. 70); "Trila na noite uma flauta. É de algum" (p. 72); "Ao longe, ao luar" (p. 74); "Não é ainda a noite" (p. 75); "Contemplo o lago mudo" (p. 82); "De onde é quase o horizonte" (p. 88); "Vaga, no azul amplo solta" (p. 89); "É brando o dia, brando o vento", etc.

En la glorieta en sombra está la fuente
Con su alado y desnudo Amor de piedra
Que sueña mudo. En la marmórea taza
Reposa el agua muerta [4].

Repárese, no obstante, en que sólo aparentemente nos hallamos ante un lenguaje directo, al servicio de la descripción del mundo exterior. Los elementos descriptivos del poema —el crepúsculo, los cipreses, la plazuela sombría, la fuente y la estatuilla del Amor, el agua quieta...— no ofrecen propiamente la visión plástica de un paisaje, sino que, más bien, suscitan un doloroso estado de alma: sensación de abandono, de melancolía irremediable, atmósfera de cansancio, de abdicación. Cada elemento descriptivo constituye un símbolo que desnuda un aspecto de la interioridad del lírico, y este procedimiento revelador culmina en el último sintagma del poema —*el agua muerta*—, símbolo de todo lo que se frustra y muere en el corazón, en el destino del hombre.

Este aspecto fundamental de la poesía lírica está directamente relacionado con el *carácter estático* de esta forma natural de la literatura, opuesto al *carácter dinámico* de la narrativa y del drama. El fluir de la temporalidad en que se insertan los personajes y los acontecimientos novelescos es ajeno al mundo lírico: es como si el poeta se inmovilizara sobre una idea, una emoción, una sensación, etc., sin preocuparse del encadenamiento causal o cronológico de tales estados de alma. La historia de los ensueños de la adolescencia, de las aventuras sentimentales y de las vicisitudes psicológicas, del sufrimiento y de la muerte de Fabrice del Dongo es posible en el mundo novelesco de *La Cartuja de Parma*, pero no lo sería en el mundo lírico de *Las flores del mal*. En la lírica no hay una historia que deba ser narrada, ni el poema puede despertar en el lector el deseo de saber cómo va a "acabar" ese mismo poema [5]. Esa es la razón de que la

[4] Apud Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 5.ª ed. muy aumentada, versión definitiva, Madrid, Gredos, 1970, vol. II, p. 209.

[5] Gomes Ferreira expresa este carácter de la lírica en uno de sus hermosos poemas (*Poesia — III*, Lisboa, Portugália, 1963, p. 145):

Que bom não saber como um poema acaba!
(...nem que sol segreda

poesía narrativa, dominada por una acción más o menos notoria, aparezca como una lírica impura y muchas veces carente de autenticidad poética. Compárense, por ejemplo, la composición de Gonçalves Crespo *A venda dos bois* y el soneto de Camilo Pessanha que empieza con el verso *Foi um dia de inúteis agonias.* En la primera hay una historia, una sucesión de acontecimientos, la narración de las desventuras de un pobre padre, y todo transcurre en un fluir temporal propio de la creación novelesca. Por eso *A venda dos bois* nos deja la idea de un simple cuento versificado, de vez en cuando recorrido por fugaces momentos líricos. En el poema de Camilo Pessanha no existe estructura narrativa ni discursiva, sino que se verifica en él la pura evocación de un estado de alma suscitado sintéticamente a partir de algunas relaciones simbólicas:

Foi um dia de inúteis agonias.
Dia de sol, inundado de sol!...
Fulgiam nuas as espadas frias...
Dia de sol, inundado de sol!...

Foi um dia de falsas alegrias.
Dália a esfolhar-se, — o seu mole sorriso...
Voltavam os ranchos das romarias.
Dália a esfolhar-se, — o seu mole sorriso... [6].

O fio de baba
Dos bichos-da-seda.)

Apenas palavras que se buscam no papel
Com astros dentro famintas de encontrar
O ilógico da Outra Voz que por acaso revele
O avesso da sombra a fingir de luar.

(¡Qué hermoso, no saber cómo un poema acaba!
(...ni qué sol segrega
El hilo de baba
De los gusanos de seda).

Sólo palabras que se buscan en el papel
Con astros dentro hambrientas de encontrar
Lo ilógico de la Otra Voz que acaso revele
Lo avieso de la sombra que finge luz lunar.)

[6] Camilo Pessanha, *Clépsidra*, Lisboa, Ática, 1956, p. 71.

(Fue un día de impotentes agonías.
¡Día de sol, inundado de sol!...
Fulgían desnudas las espadas frías...
¡Día de sol, inundado de sol!...

Fue un día de engañosas alegrías.
Dalia en deshoje, — su blanda sonrisa...
Volvían los grupos de las romerías.
Dalia en deshoje, — su blanda sonrisa...)

El carácter no narrativo ni discursivo de la poesía lírica se acentuó sobre todo con el simbolismo, que rechazó la propensión descriptiva de los parnasianos y abogó por una estética de la sugerencia: en vez del lenguaje directo, con que expresamente se nombra lo real, el lenguaje alusivo, que rodea de misterio los seres y las cosas; en vez del trazo preciso y delimitador, la evocación sortílega. La sintaxis rigurosa se disuelve, y la poesía tiende asintóticamente hacia la música. En la lírica post-simbolista, el repudio de lo discursivo constituye un rumbo fundamental, y el poeta se esfuerza en abolir el carácter analítico que procede de la frase sintácticamente bien ordenada y en suprimir los eslabones que conectan las palabras entre sí, de suerte que el poema sea la presentificación de un significado. Esta reacción antidiscursiva se apoya frecuentemente en la imagen y, de modo particular, en la imagen profundamente reductora del discurso, por su estructura englobante:

É um estilete de luz
a imensidade de que és feita
e contorna um azul-sonho-neve
igual aos cabelos que descobri a saírem da tua boca[7].

(Es un estilete de luz
la inmensidad de que estás hecha
y contorna un *azul-sueño-nieve*
igual a los cabellos que descubrí saliendo de tu boca.)

El concretismo exacerbó la tendencia antidiscursiva de la lírica hasta el extremo, pretendiendo sustituir la sintaxis verbal por una "sintaxis

[7] António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 57.

virtual", defendiendo la reificación de la palabra y la "espacialidad" de la poesía mediante la adopción del espacio de la página "como elemento físico de la estructura, y convirtiendo la estructura en finalidad del poema", reduciendo las palabras del poema al mínimo, pues "lo *no-dicho* aumenta la comunicación *no-verbal*", etc. He aquí cómo, en un poema de Cassiano Ricardo, ilustrativamente titulado *Serenata sintética*, se manifiesta el horror a lo discursivo:

rua
torta
lua
morta
tua
porta

En efecto, estas breves palabras crean inmediatamente un contexto de situación, evocando una pequeña ciudad del interior brasileño (*rua torta* "calle torcida"), una noche que va a terminar (*lua morta* "luna muerta") y una aventura amorosa (*tua porta* "tu puerta") [8]. Queda por saber si, aproximándose de este modo al grado exhaustivo, la lírica no se empobrece irremediablemente...

2. Tanto la narrativa como el drama se diferencian de la lírica, como ya dijimos, por representar el mundo objetivo y la acción del hombre en sus relaciones con la realidad externa. Dejando para ulterior análisis la distinción entre la narrativa y el drama, procuraremos en este parágrafo estudiar los caracteres fundamentales de la narrativa, poniendo al mismo tiempo de relieve su contraste con los caracteres básicos de la lírica antes descritos. Por comodidad, elegimos la novela como forma representativa de la narrativa, y creemos que tal elección no afectará sustancialmente a la caracterización de la narrativa como forma natural de la literatura [9].

---

[8] Cassiano Ricardo, *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964, p. 35.

[9] La elección de la novela como forma representativa de la narrativa no implica el desconocimiento de las muy importantes diferencias que separan la epopeya y la novela, acerca de las cuales hablaremos, aunque brevemente, en el capítulo VI.

La narrativa se caracteriza esencialmente por representar, según las profundas palabras de Hegel, la *totalidad de los objetos;* es decir, por representar "una esfera de la vida real, como los aspectos, las direcciones, los acontecimientos, los deberes, etc., que ella comporta" [10]. De este modo se manifiesta en la narrativa una necesaria polaridad entre el narrador y el mundo objetivo, totalmente antagónica de la actitud lírica. En efecto, el designio central por el que se rige la novela es la voluntad de objetivar un mundo que posea clara independencia frente al novelista —deseo y placer de objetivar personajes, caracteres, acontecimientos y cosas. Entre este mundo objetivado y el novelista pueden establecerse múltiples relaciones —odio, ternura, nostalgia, etc.—, pero estas relaciones no aniquilan la autonomía fundamental de las creaciones novelescas: el novelista, incluso cuando se deja dominar por un impulso confesional, tiende siempre a desligar de su propio yo una humanidad con vida y características propias. La presencia o ausencia del novelista en su obra, problema tan debatido entre los partidarios de la novela subjetiva y de la novela objetiva [11], constituye un factor irrelevante para la apreciación de la alteridad básica entre el autor y el mundo objetivado en su novela. Balzac, cuyo yo es omnipresente en sus novelas, desde los comentarios que teje constantemente sobre las figuras y los acontecimientos hasta el modo de construir los personajes, tradujo con exactitud el carácter de la mencionada alteridad cuando se definió como el *secretario* de la sociedad francesa de su tiempo —mundo de vicios y de virtudes, de pasiones y de luchas, del que él, como *secretario,* establecía el inventario minucioso. Los personajes de la novela pueden constituir, en muchos casos, como pretende André Malraux [12], virtualidades de su autor, proyecciones de sus estados de conciencia; pero debe reconocerse que, incluso entonces, no se trata de un proceso creador identificable con el de la lírica. Como observa el propio Malraux, una exigencia fundamental de la novela, a la que el novelista tiene que atender forzosamente, consiste en crear un mundo particular, poblado de personajes secun-

[10] Hegel, *ibid.*, p. 93.

[11] Albert Thibaudet, "L'esthétique du roman", *Réflexions sur le roman,* Paris, Gallimard, 1938.

[12] G. Picon, *Malraux par lui-même,* Paris, Éd. du Seuil, 1953, pp. 38-41.

darios —elementos éstos irreductibles a proyecciones de estados de conciencia del autor. El protagonista de *Les conquérants* constituirá una proyección de un estado de conciencia de Malraux; pero *Les conquérants* no existirían como novela si su protagonista no actuase en un mundo concreto y objetivo —la China de la tercera década de nuestro siglo, agitada por movimientos revolucionarios— y no entrase en conflicto con otros hombres muy distantes de él, ya en el aspecto ideológico, ya en el temperamental, etc.

Otros argumentos pueden aducirse para confirmar la polaridad inevitable entre el narrador y el mundo objetivo. Es bastante frecuente, por ejemplo, que los novelistas se interesen con pasión por personajes que les son radicalmente opuestos, lo cual demuestra que el novelista se interesa primordialmente *por los otros*. Flaubert, dotado de inteligencia y lucidez críticas singulares, se interesa ávidamente, como novelista, por personajes mediocres e imbéciles (Homais, Charles Bovary, Pécuchet). Por otro lado, muchos novelistas confiesan que sus personajes más vivos, lejos de constituir prolongaciones confesionales de su propia interioridad, se les imponen como algo vigorosamente autónomo e insumiso [13]. Otro argumento, en fin, reside en que el novelista no se interesa sólo por la psicología y las acciones de sus personajes, sino que dirige también su trabajo y su atención sobre el medio social, la localidad, la casa, las costumbres, el vestuario, etcétera, de las figuras novelescas —elementos éstos que, si por un lado pueden facilitar el conocimiento de la psicología de los personajes, por otro contribuyen poderosamente a acentuar su autonomía y objetividad. Se adivina el placer con que Eça de Queirós comienza a diseñar la figura del consejero Acácio, atribuyéndole una fisonomía, determinado vestuario, determinados gestos y hábitos determinados:

---

[13] François Mauriac escribe: "Cuántas veces me aconteció descubrir, al componer una narración, que cierto personaje de primer plano, en el que yo pensaba desde hacía mucho y cuya evolución había fijado hasta los últimos detalles, sólo se ajustaba perfectamente al programa porque estaba muerto: obedecía, pero como un cadáver. Por el contrario, un personaje secundario, al que no había dado ninguna importancia, avanzaba espontáneamente hasta la primera fila, ocupaba un lugar para el que no le tenía destinado, y me llevaba en una dirección inesperada" (*Le romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933, p. 127).

> *Era alto, magro, vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito. O rosto aguçado no queixo ia-se alargando até à calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto; tingia os cabelos que duma orelha à outra lhe faziam colar por trás da nuca, etc.* (Era alto, magro, vestido todo de negro, con el cuello entallado en un foque bien tieso. El rostro, afilado en la barbilla, íbase alargando hasta la calva, vasta y reluciente, un poco abollada en lo alto; se teñía los cabellos que de una oreja a otra le hacían collar por detrás de la nuca, etc.)

De Gonçalo Mendes Ramires no conocemos sólo su psicología de tímido y sus actos de ingénita bondad o de ruin flaqueza: conocemos también su vieja mansión, los criados que le sirven fielmente, sus amigos, sus francachelas en la tasca del Gago, dominadas por el vozarrón de Titó y amenizadas por la guitarra de Videirinha. Y de Emma Bovary no sólo conocemos la pasión de sensualidad desenfrenada que la arrastra al adulterio y a la ruina física y moral; conocemos también "la perrita que la seguía, y el vestido que se ponía cuando iba los jueves en la *Hirondelle* a encontrarse con Léon en Ruán", como recuerda Eça de Queirós. No es extraño, por consiguiente, que los personajes objetivados por el novelista adquieran muchas veces vida independiente de la obra misma en que figuran y del propio autor que los creó: así acontece con Rastignac, Pickwick, el consejero Acácio, etc. ¿No llegaba Balzac, en su fiebre y en su visionarismo de creador, a dialogar con los personajes que había inventado en sus novelas?

El novelista podrá caracterizarse, por consiguiente, como escritor para quien el mundo externo existe solicitando su atención y su análisis. Zola, por ejemplo, recoge los elementos de sus novelas estudiando y observando directa e intencionadamente la realidad: para escribir *Germinal*, se viste de minero y frecuenta el ambiente de las minas, a fin de conocer con exactitud las condiciones de trabajo, los anhelos y los dramas de sus personajes. Este análisis intencionado y casi científico de la realidad representa el desarrollo extremo de una actitud espiritual común a todo novelista: todo el que siente la vocación de escribir novelas sabe cómo su mirada sobre el mundo y sobre los hombres jamás se distrae, sino que escruta siempre tras los rostros, tras los gestos y los hábitos, la vida secreta de las almas, imaginando escenas y aventuras con las personas con quienes convive, con quienes

viaja, etc. Del caudal de sus observaciones y de sus experiencias han de nacer y alimentarse los personajes y las situaciones novelescas [14].

La novela, como acentúa Lukács, es la única forma literaria que efectivamente "concede lugar al tiempo real, a la *durée* bergsoniana" [15]. Así, la novela se distancia de la poesía lírica y, como veremos en seguida, difiere profundamente del drama. En este aspecto, por lo demás, cabe distinguir dentro de la narrativa el caso de la novela y el del poema épico, pues este último, aunque conceda lugar al tiempo —piénsese en los diez años de la *Ilíada*, por ejemplo—, no conoce verdaderamente el tiempo real, concreto y vivido, que es una fuerza de transformación y de creación; como observa también Lukács, la única función del tiempo en la epopeya es "expresar de modo impresionante la grandeza de una tarea o de una tensión".

Los personajes objetivados en una novela se sitúan siempre en acontecimientos, en hechos que se suceden o se interpenetran, en una historia, en fin, y de aquí surge necesariamente el *carácter dinámico* de la novela: el mundo novelesco es el mundo del devenir. Evidentemente, la importancia del flujo temporal cambia de novela a novela, mostrándose más acentuada, por ejemplo, en *Os Maias* que en *O primo Basílio*. El tiempo concreto de *Os Maias* es sumamente lento y cargado de elementos significativos; abarca el variado curso de algunas generaciones, desde Alfonso, el varón íntegro y fuerte, hasta Carlos, el diletante, el ocioso hastiado, pasando por Pedro da Maia, representante de una época exacerbadamente romántica. En el tiempo que disuelve y desfigura, que recrea y prolonga, se va desarrollando el destino de los Maias, lentamente, del mismo modo que lenta y

---

[14] Fernando Namora confiesa: "Para algunos, sin embargo, escribir tiene los límites de la experiencia vivida. Entre ellos me incluyo. Mis libros representan casi un itinerario de geografía humana recorrido por mí; las andanzas del hombre explican las del escritor" (Prefácio de *Casa da malta*, 6.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1965, p. 24). Pero no debe concluirse apresuradamente, por estas afirmaciones, que Fernando Namora considere el acto literario como simple traducción de lo real. Algunas páginas más adelante, Namora observa: "Entiéndase, con todo, acerca de estas consideraciones, que experiencia, cosa vivida, no quiere decir ósmosis pasiva de lo real hacia lo que es descrito" (p. 33).

[15] Georges Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963, página 119.

simbólicamente se desliza el hilo de agua en la cascada del jardín del Ramalhete.

3. Tanto la novela como el drama presentan personajes situados en un contexto determinado, en cierto lugar y en cierta época, que mantienen entre sí relaciones de armonía, de conflicto, etc. Estos personajes se manifiestan a través de una serie de acontecimientos, y se puede contar la "historia" de una novela o de un drama (pero nunca de un poema lírico). A pesar de estas semejanzas entre ambas formas de expresión literaria, la novela y el drama presentan caracteres que se distinguen muy profundamente, tanto en relación con la estructura interna como con la estructura externa.

Hegel contrapone la "totalidad de los objetos" [16], propia de la narrativa, a la "totalidad del movimiento", propia del drama. La narrativa, en efecto, representa la interacción del hombre y del medio histórico y social que lo envuelve, y por eso en esta forma natural de la literatura asume valor relevante la representación del ambiente, de las cosas que constituyen elementos de mediación de la actividad humana, de las costumbres de la época, de los aspectos triviales de la existencia, de los pequeños factores que caracterizan una situación, etcétera. Esta amplitud de la representación de la realidad objetiva explica que abunden en la narrativa episodios o partes con relativa autonomía, que explayan y retardan la acción, y cuya finalidad consiste precisamente en representar la totalidad de la vida. En *Los Buddenbrook*, por ejemplo, Thomas Mann pinta detenidamente la vida de una familia y de una época y, a través de multitud de episodios, se ocupa de las figuras de la familia Buddenbrook, de su casa, de su atmósfera familiar, del nacimiento, desarrollo y educación de los niños, de las relaciones entre padres e hijos, de la marcha de los negocios, de los amigos y conocidos de los Buddenbrook, de los aspectos

16 Lukács explica así esta expresión hegeliana: "... la *totalidad de los objetos*, en cuanto fin de la gran literatura épica [...], debe ser entendida en un sentido muy amplio; es decir, este conjunto no incluye sólo los objetos inanimados, mediante los cuales se manifiesta la vida social de los hombres, sino también todas las costumbres, instituciones, hábitos, todos los usos, etcétera, característicos de cierta fase de la sociedad humana y de la dirección que ésta emprende" (*Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 154).

peculiares de la ciudad donde éstos habitan, etc. Como un río largo y lento, con múltiples meandros y ramificaciones frecuentes, así fluye la vida y así desfila la realidad en el mundo novelesco de *Los Buddenbrook*.

El drama, a su vez, procura representar también la totalidad de la vida, pero a través de acciones humanas que se oponen, de suerte que el eje de aquella totalidad está en la colisión dramática. Por eso, como escribe Hegel, la verdadera unidad de la acción dramática "no puede derivarse sino del movimiento total, lo cual significa que el conflicto debe hallar su explicación exhaustiva en las circunstancias en que se produce, así como en los caracteres y en los objetivos enfrentados" [17]. De este modo, la profusión de figuras, de incidentes y de cosas, que caracteriza a la novela, no existe en el drama, donde todo se subordina a las exigencias de la dinámica del conflicto: la atmósfera del drama está enrarecida, las figuras superfluas son eliminadas, los episodios laterales, abolidos; enfréntanse los personajes necesarios y se desarrolla entre ellos una acción que, sin desvíos, conduce hasta el conflicto. En el *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett no aparece la representación minuciosa de la vida cotidiana de una familia, de su casa, de sus costumbres, de su ciudad, etc. Sabemos cuáles son los platos preferidos por los Buddenbrook, conocemos su manera de recibir a los amigos y a los invitados, cómo estaban decorados sus salones; pero nada semejante conocemos en relación con los personajes del *Frei Luís de Sousa*. Los elementos que pudieran aparecer en la obra de Garrett con la intención de pintar la época, la sociedad contemporánea, su estilo de vida, etc., anovelarían inevitablemente el drama, debilitando la acción y perjudicando al conflicto [18]. No hay en el *Frei Luís de Sousa* personajes superfluos ni tautológicos —cada uno ocupa una posición definida y necesaria en la trama, y la ausencia

---

17 Hegel, *ibid.*, p. 221.

18 El sebastianismo, en el *Frei Luís de Sousa*, no representa propiamente un dato de color local, sino que más bien constituye un elemento importante de la dinámica interna del conflicto dramático: el sebastianismo es la posibilidad de regreso de los ausentes, de los vencidos de Alcazarquivir, y por eso el visionarismo sebastianista de Telmo y de María, de capital importancia para la creación de la atmósfera dramática en la obra de Garrett, perturba tan sombríamente el alma de Magdalena.

de cualquiera de ellos afectaría gravemente al desarrollo de la acción; tampoco existen episodios dotados de cierta independencia, como en la novela, pues la acción avanza linealmente, sin ramificaciones, hacia el conflicto. La vida se representa así en sus momentos de exaltación y de crisis; las relaciones humanas son vistas en sus momentos de tensión antagónica. Densidad, concentración —he aquí dos imperativos insoslayables del procedimiento dramático para representar la vida. La comparación hegeliana entre el drama y las artes plásticas expresa profundamente tales imperativos: en estas formas de representación artística, el elemento esencial es la figuración del hombre y no de la sociedad que lo rodea, aunque los problemas sociales no dejen de reflejarse en las acciones de los hombres.

Ya Aristóteles, en la *Poética,* diferenciaba el proceso narrativo, en que se describen los personajes y se cuentan los sucesos, del proceso dramático, en que los personajes actúan directamente. El drama exige la presencia física de la figura humana, y, aunque la trama pueda situarse en el pasado o en el futuro, la acción dramática se presenta siempre como actualidad para el espectador. Eça, en *Os Maias,* narra lo que *aconteció* a una familia; Garrett, en el *Frei Luís de Sousa,* presenta lo que *acontece* a una familia, pues, en el teatro, el personaje y el espectador están frente a frente, coexisten, y la acción se desarrolla ante los ojos del espectador, físicamente presente. Dicho con las palabras de Henri Gouhier, "en la representación hay *presencia* y *presente;* esta doble vinculación con la *existencia* y con el tiempo constituye la esencia del teatro" [19]. Un crítico expresa esta distinción entre los procesos narrativo y dramático afirmando que en la novela las figuras se diseñan como opiniones, mientras que en el teatro se diseñan como gestos [20]. En efecto, el novelista puede pintar al personaje penetrando en su intimidad más recóndita, poniendo al descubierto sus reacciones secretas y sus razones inconfesables; el dramaturgo no domina así a sus personajes, y, para manifestarlos, sólo puede recurrir a la voz, al gesto, al silencio y a la escenificación. Las descripciones y análisis finos, lentos y minuciosos, posibles en una novela, no lo son en una obra dramática, donde la *evolución* de la

[19] Henri Gouhier, *L'essence du théâtre,* Paris, Plon, 1943, p. 2.
[20] Jean Hytier, *Les arts de littérature,* Paris, Charlot, 1954, p. 72.

vida y de los personajes es sustituida por la *crisis*, que pone a los personajes ante conflictos y situaciones de tensión extrema.

La relación directa entre el drama y el público constituye un elemento relevante para la comprensión de la estructura de la obra dramática. El público de la novela es muy diverso del público del drama: en el primer caso, se trata del *lector* aislado, que lee la obra según su interés, su disposición de espíritu y el tiempo de que dispone; en el segundo, se trata del *espectador*, que se reúne con otros hombres para asistir a la representación de la obra dramática. El teatro es, en efecto, arte de comunicación [21], y el llamado "drama literario", divorciado del escenario y dirigido al lector, constituye una desviación de la esencia del drama. De estas relaciones entre el drama y el público surge una óptica teatral con exigencias específicas en cuanto al modo de construcción de la obra dramática. La óptica teatral necesita un progreso de la acción muy subrayado y ritmado, un notorio adensamiento de los rasgos esenciales, de modo que la relación directa e inmediata con el público no sufra perturbaciones. Las exigencias de la óptica teatral, que así se manifiestan en el plano de la creación, se patentizan también en el de la interpretación: un actor, por mucho que cultive y aprecie la naturalidad, tiene que magnificar los gestos, la voz, etc. La progresión novelesca, por el contrario, puede ser extremadamente lenta y compleja, hecha de minuciosos y sutiles análisis; puede recurrir a anticipaciones, a retrocesos en el tiempo, etc. Es decir: en la estructura del drama desempeñan función importante los elementos *progresivos*; en la de la novela, los elementos *regresivos*.

De lo dicho podemos sacar una conclusión importante: el tiempo novelesco y el tiempo dramático son muy diversos. El primero es un tiempo largo, demorado, tiempo de gestación, de metamorfosis y degradación de los caracteres, de los sueños y de los ideales del hombre [22]; el segundo es un tiempo breve, condensado, tiempo del con-

---

21 Sobre este punto, v. *Théâtre et collectivité* (Communications présentées par André Villiers), Paris, Flammarion, 1953.

22 Esto no significa que el tiempo matemático de una novela no pueda ser sumamente breve. Por ejemplo, la novela de Juan Goytisolo *Luto en el Paraíso* transcurre en doce horas. Pero, tanto en esta obra de Goytisolo como en otros casos semejantes (baste recordar el *Ulisses* de James Joyce), si el

flicto y de la lucha inevitable. En esta perspectiva, se comprende el significado profundo de la unidad de tiempo de la dramaturgia clásica como elemento necesario para la concentración dramática: la tragedia de Racine, por ejemplo, comienza cuando la acción está sazonada para el desenlace monstruoso, cuando las fuerzas contrapuestas han alcanzado un punto de tensión insoportable y exigen la aniquilación recíproca. El largo proceso que encaminó la acción hasta ese punto no es analizado por el dramaturgo; tal análisis, que le estaría permitido al novelista, chocaría con los principios fundamentales del drama. Obsérvese todavía que el retroceso en el tiempo, el *flash-back,* tan utilizado en la técnica novelesca, donde actúa como elemento regresivo, no tiene cabida en la estructura del drama.

En un estudio reciente, un crítico y profesor universitario francés, Paul Ginestier, efectuó un análisis comparativo muy curioso y esclarecedor acerca de la novela y del drama. A tal efecto, escogió y comparó dos textos del mismo autor, una novela y una obra teatral, que versan sobre el mismo tema. Las obras elegidas fueron la novela *Siefgried et le Limousin* y el drama *Siegfried,* de Jean Giraudoux. De este modo, el crítico pudo establecer, como principio rector de su análisis, el siguiente esquema: *tema A + novela + Giraudoux* ≠ *tema A + teatro + Giraudoux.* En realidad, permaneciendo idénticos el tema y el autor, la única variación reside en el género, de suerte que el resultado de tal análisis comparativo ha de incidir necesariamente en este punto: *novela* ≠ *teatro* [23].

Ginestier comprueba que el drama de Giraudoux es fruto de una doble polarización de la novela: se ha reducido el número de personajes, ha desaparecido el narrador de la novela y se ha amalgamado con un personaje de la obra teatral; las relaciones entre los diversos personajes se tornan más vigorosas y acentuadas; los muchos elementos significativos dispersos por la novela se concentran en algunas escenas fundamentales. Paul Ginestier traduce esta doble polarización mediante el siguiente esquema:

---

tiempo matemático es efectivamente breve, el tiempo vivido, el tiempo interior de los personajes, es largo y demorado.

[23] Paul Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde,* Paris, P.U.F., 1961, pp. 12 ss.

$$\text{Fuerza personajes-situación (su impacto sobre el espectador)} = \frac{\text{total de emociones y de ideas nítidas}}{\text{número de personajes} \times \text{tiempo}}$$

Es decir, el Giraudoux dramaturgo, en comparación con la novela, reduce los dos términos del divisor, pero mantiene más o menos idéntico el dividendo, de suerte que el cociente aumenta necesariamente, y este aumento equivale al crecimiento de la tensión dramática.

Por otro lado, a través del estudio comparativo de un número determinado de escenas de la obra teatral y de la novela de Giraudoux, Paul Ginestier puede concluir que, "en el plano literario, una obra teatral dista mucho de ser una novela en estilo directo" [24]. El dramaturgo no se limita a suprimir muchas escenas y muchos elementos de la novela, sino que, además, expresa de otro modo los elementos comunes con la novela: el estilo del drama es reiterativo, insistente, y sirve a una acción que avanza sin desviaciones; el de la novela es más variado, de ritmo más vivo, y sirve a una acción que avanza compleja y demoradamente. También aquí desempeñan papel relevante las exigencias del público teatral: el lector de una novela, si no entiende bien algún detalle, puede volver atrás y releer la página mal comprendida; pero el espectador no puede volver atrás y asistir a la repetición de una escena. Jacinto Benavente, el gran dramaturgo español, aconseja que todo lo que sea importante para la comprensión real de una obra de teatro se repita por lo menos tres veces en el curso de la acción. La primera vez, lo comprenderá la mitad del auditorio; la segunda vez lo comprenderá la otra mitad; sólo a la tercera repetición se podrá estar seguro de que todos los espectadores habrán comprendido, excepto, naturalmente, los sordos y los críticos [25].

---

[24] Paul Ginestier, *op. cit.*, p. 20.

[25] *Apud* Paul Ginestier, *op. cit.*, p. 22.

VI

LA NOVELA

1. En la evolución de las formas literarias durante los tres siglos últimos, destaca como fenómeno de capital magnitud el desarrollo y la creciente importancia de la novela. Ampliando continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología, por los conflictos sociales y políticos, y ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas, la novela se ha transformado, en el curso de los últimos siglos, sobre todo a partir del XIX, en la forma de expresión literaria más importante y más compleja de los tiempos modernos. De mera narrativa de entretenimiento, sin grandes ambiciones, la novela se ha convertido en estudio del alma humana y de las relaciones sociales, en reflexión filosófica, en reportaje, en testimonio polémico, etcétera. El novelista, antes autor poco considerado en la república de las letras, ha pasado a ser escritor prestigioso en extremo, que dispone de un público vastísimo y ejerce poderosa influencia sobre sus lectores.

Sin embargo, del número incalculable de novelas publicadas desde el siglo XVIII, sólo sobrevive una fracción reducida, lo cual demuestra elocuentemente la dificultad de este género literario. Durante el imperio napoleónico, por ejemplo, se publicaban anualmente en Francia cerca de cuatro mil novelas: de esta mole desmesurada de producciones novelescas sólo alcanzaron la inmortalidad *Adolphe*, de Benjamin Constant, y las novelas cortas de Chateaubriand (*René*, *Atala*)...

2. La novela es una forma literaria relativamente moderna. Aunque en Grecia y en Roma aparezcan obras narrativas de interés literario —algunas particularmente valiosas, como el *Satiricón* de Petronio, precioso documento de sátira social—, la novela no tiene raíces greco-latinas, a diferencia de la tragedia, de la epopeya, etc., y puede ser considerada como una de las más ricas creaciones artísticas de las literaturas europeas modernas [1].

En la Edad Media, el vocablo *romance* [2] (esp. *romance*, fr. *romanz*, it. *romanzo*) designó primero la lengua vulgar, la lengua románica que, siendo resultado de una transformación del latín, se presentaba ya muy diferente de éste. Después, la palabra *romance* cobró un significado literario, designando determinadas composiciones de carácter narrativo en lengua vulgar. Tales composiciones se escribían primitivamente en verso —el romance en prosa (lo que en español se llamó *novela*) es algo más tardío—, para ser leídas, y presentaban una trama fabulosa y complicada. Aunque relacionada con los cantares de gesta [3], la novela medieval se distingue de estas composiciones épicas tanto por elementos formales como por elementos de contenido: el cantar de gesta era cantado, mientras que la novela estaba destinada a ser leída; el cantar de gesta cuenta la empresa, la hazaña de un héroe, y tiene carácter esencialmente narrativo, mientras que la novela se ocupa de la aventura de un personaje a través del mundo variado y misterioso, y presenta un carácter lírico-narrativo.

Por otro lado, la novela medieval está profundamente arraigada en la tradición cortés, y presta especial atención a los temas amorosos. Así aparecieron en las literaturas europeas medievales extensas

---

1 Albert Thibaudet escribe: "La novela, aunque la antigüedad le haya podido servir de "materia", no tiene casi ninguna vinculación con la antigüedad clásica: es autóctona como la arquitectura gótica, es *romance*" (*Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 114).

2 Este vocablo se deriva del adverbio latino *romanice*, que significaba "al modo de los romanos".

3 Al estudiar cómo el romance se derivó de los cantares de gesta, Menéndez Pidal escribió: "Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el juglar les cantaba; lo aprendían de memoria, y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente del conjunto: un romance" (*La epopeya castellana a través de la literatura española*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 139).

composiciones novelescas, frecuentemente en verso, inspiradas unas veces por acontecimientos y figuras de la historia antigua (*Roman de Thèbes, Roman de Troie*), otras por la mitología y las leyendas célticas (la leyenda del rey Artur, los amores de Tristán e Isolda, el Graal, etc.), otras por los ideales y aventuras de la caballería andante (*Amadís de Gaula*). A los elementos corteses y caballerescos, espejo de la concepción idealista del mundo propia de la época, se asocian con gran profusión escenas y leyendas hagiográficas, episodios de encantamiento y brujería, etc.

La literatura narrativa medieval no se circunscribe a la novela. Entre otros géneros narrativos menores —moralidades, *exempla, fabliaux*— cobra particular relieve la *novela corta* *, designación de origen italiano (de *novella*, "novedad", "noticia"), narración breve, sin estructura complicada, opuesta a descripciones largas y viva en el diálogo. La novela corta alcanzó gran esplendor en la literatura italiana del siglo XIV con el *Decamerón* de Boccaccio, y, por influencia italiana, irradió sobre la literatura francesa, durante los siglos XV y XVI, en obras como las *Cent Nouvelles nouvelles* y el *Heptaméron* de Margarita de Navarra. De la gran importancia de la novela corta en el siglo XVII y sobre el influjo ejercido por ella en el destino de la novela auténtica, hablaremos más adelante.

La novela sigue desarrollándose y afirmándose durante el Renacimiento, con obras como las de Rabelais —*Gargantúa y Pantagruel*—, narraciones fantásticas y al mismo tiempo realistas, en que el autor se ocupa de problemas sociales, pedagógicos, filosóficos, etc., y éste es el motivo de que Rabelais trascienda el mero propósito de urdir una trama más o menos sorprendente y emocionante. La novela pastoril y sentimental cobró gran boga en el período renacentista (*Arcadia* de Sannazaro, *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro, *Diana* de Jorge de Montemayor, etc.).

---

* *novela* en el original. Las lenguas europeas usan términos distintos para designar la *novela* y la *novela corta*; así port. *romance, novela*; fr. *roman, nouvelle*; it. *romanzo, novella*; al. *Roman, Novelle*; ingl. *romance, novel*. En esp., al especializarse *romance* para designar la combinación poética cuyos versos pares riman en asonante, dejó de usarse para significar *novela*, y este término, que en su origen designaba la "novela corta", pasó a significar (sin el calificativo "corta") lo que en fr. *roman*, en it. *romanzo*, etc. (N. del T.)

Es, sin embargo, en el siglo XVII, en pleno dominio del barroco, cuando la novela experimenta una proliferación extraordinaria. La novela barroca, estrechamente emparentada con la novela medieval, se caracteriza en general por la imaginación exuberante, por la abundancia de situaciones y aventuras excepcionales e inverosímiles: naufragios, duelos, raptos, confusiones de personajes, apariciones de monstruos y gigantes, etc. Al mismo tiempo, responde al gusto y a las exigencias corteses del público del siglo XVII, mediante largas y complicadas narraciones de aventuras sentimentales, sembradas de sutiles y doctas disquisiciones sobre el amor (así, por ejemplo, la *Astrée* de Honoré d'Urfé). El público devoraba esta literatura novelesca, y este interés por las narraciones de aventuras heroico-galantes explica la gigantesca extensión de algunas novelas de la época —en 1637, *Polexandre*, de Gomberville, se vendía en cinco gruesos volúmenes con un total de 4.409 páginas...—, así como el espectacular éxito editorial que algunas conseguían: *Le gare dei disperati*, de Marino, alcanzó en pocos años ¡diez ediciones!

En el concierto de las literaturas europeas del siglo XVII, la española ocupa lugar cimero en el dominio de la creación novelesca. El *Don Quijote* de Cervantes, especie de anti-novela centrada sobre la crítica de las novelas de caballería, representa la sátira de ese mundo novelesco, quimérico e ilusorio, característico de la época barroca, y asciende a la categoría de eterno y patético símbolo del conflicto entre realidad y apariencia, entre ensueño y materia vil. A la literatura española del siglo XVII se debe también la *novela picaresca*, cuyo origen se remonta a la famosa *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anónimo, y que tiene en la *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán, su ejemplar más representativo. La novela picaresca, a través de numerosas traducciones e imitaciones, ejerció gran influjo en las literaturas europeas, y encaminó el género novelesco hacia la descripción realista de la sociedad y de las costumbres contemporáneas. El significado de la novela picaresca en la historia de la novela trasciende, sin embargo, esta lección de realismo. El pícaro, por su origen, por su naturaleza y por su comportamiento, es un anti-héroe, un destructor de los mitos heroicos y épicos, que anuncia una nueva época y una mentalidad nueva —época y mentalidad refractarias a la representación artística me-

diante la epopeya o la tragedia. En su rebeldía, en su conflicto radical con la sociedad, el pícaro se afirma como individuo que tiene conciencia de la legitimidad de su oposición al mundo y se atreve a considerar, contra las normas vigentes, su vida mezquina y miserable como digna de ser narrada. Ahora bien, la novela moderna es indisociable de esta confrontación del individuo, bien consciente del carácter legítimo de su autonomía, con el mundo que le rodea [4].

Como afirma un estudioso de estos problemas, la novela barroca representa una especie de *grado cero* de la novela, y es precisamente al disolverse ese "opio novelesco" cuando aparece la novela moderna, la novela que no quiere ser simplemente una "historia", sino que aspira a ser "observación, confesión, análisis"; que se revela como "pretensión de pintar al hombre o una época de la historia, de descubrir el mecanismo de las sociedades, y, finalmente, de plantear los problemas de los fines últimos" [5].

Es significativo comprobar, en efecto, que la novela moderna no se constituye sólo a base de la disolución de la narrativa puramente imaginaria del barroco, sino también a base de la descomposición de la estética clásica. La novela, como ya quedó expuesto, es un género sin antepasados ilustres en la literatura greco-latina y, por consiguiente, sin modelos que imitar ni reglas a que obedecer; las poéticas de los siglos XVI y XVII, basadas en Aristóteles y en Horacio, no le conceden la reverencial atención que prestan a la tragedia, a la epopeya, incluso a la comedia y a los géneros líricos menores. Es innegable que la novela, hasta el siglo XVIII, constituye un género literario desprestigiado en todos los aspectos. Aunque se reconociese desde mucho antes el singular poder del arte de narrar —baste recordar el ejemplo de Scherezade y las *Mil y una noches*—, la novela estaba, sin embargo, conceptuada como una obra frívola, sólo culti-

---

[4] Sobre el significado de la novela picaresca, véase: Américo Castro, "Perspectiva de la novela picaresca", *Hacia Cervantes*, 3.ª ed., Madrid, Taurus, 1967; Ángel Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, 4.ª ed., Madrid, Aguilar, 1962; Alonso Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Columba, 1962; A. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971.

[5] R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, páginas 18 y 21.

vada por espíritus inferiores y apreciada por lectores poco exigentes en materia de cultura literaria. La novela medieval, renacentista y barroca se dirige fundamentalmente a un público femenino, al que ofrece motivos de entretenimiento y evasión. Huet, crítico francés del siglo XVII, observa que las damas de su tiempo, seducidas por las novelas, despreciaban otras lecturas de valor real, y los hombres, para agradarles, habían incurrido en el mismo error. De este modo, concluye Huet, "la belleza de nuestras novelas originó el desprecio de las bellas letras y, en seguida, la ignorancia" [6]. Aparte de su situación inferior en el plano puramente literario, la novela era considerada aún como peligroso elemento de perturbación pasional y de corrupción de las costumbres; por eso los moralistas, y hasta los poderes públicos, la habían condenado ásperamente [7]. Esta actitud de desconfianza y animadversión de los moralistas frente a la novela se prolongó, en varias formas, durante los tiempos modernos. A fines del siglo XVIII, Oliver Goldsmith escribía en una carta estas reveladoras palabras: "Por encima de todo, no le [el joven sobrino de Goldsmith] deje nunca poner las manos en una novela o en un *romance*; estos tales pintan la belleza con tintas más sugestivas que la naturaleza y describen una felicidad que el hombre no encuentra nunca. ¡Qué engañosas, qué destructivas son estas pinturas de una dicha perfecta! Enseñan a los jóvenes a suspirar por una belleza y una felicidad que nunca existieron, a despreciar el humilde bien que la fortuna ha puesto en nuestra copa, con la pretensión de otro mayor que ella nunca dará" [8].

---

[6] *Apud* A. Chassang y Ch. Senninger, *Les textes littéraires généraux*, Paris, Hachette, 1958, pp. 433-435.

[7] Dante parece reconocer la peligrosa capacidad de influjo de las novelas, cuando, en el canto V del *Infierno*, pone en boca de Francesca la confesión de que sus amores adúlteros con Paolo Malatesta se encendieron con la lectura de una novela sobre Lanzarote. En España, una provisión real de 1531 prohibía rigurosamente que se llevase cualquier clase de novelas al Nuevo Mundo, por considerar sumamente peligrosa su lectura para los indios (cfr. Mariano Baquero Goyanes, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Ediciones Rialp, 1963, pp. 16-17).

[8] *Apud* Miriam Allott, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 113. Esta obra ofrece una rica antología de textos teóricos, pertenecientes a varios autores, acerca de los problemas de la novela.

Cuando el sistema de valores de la estética clásica comienza, en el siglo XVIII, a perder su homogeneidad y su rigidez, y cuando, en ese mismo siglo, comienza a afirmarse un nuevo público, con nuevos gustos artísticos y nuevas exigencias espirituales —el público burgués—, la novela, el género literario de oscura ascendencia, despreciado por los teorizadores de las poéticas, experimenta una metamorfosis y un desarrollo muy profundos, hasta el punto de que Diderot no acepta la identificación de la novela anterior al siglo XVIII con la nueva novela de este mismo siglo: "Por novela se entendió hasta hoy un tejido de acontecimientos quiméricos y frívolos, cuya lectura era peligrosa para el gusto y para las costumbres. Me gustaría mucho que se hallase otro nombre para las obras de Richardson, que educan el espíritu, que tocan el alma, que respiran por todas partes amor al bien, y que también se llaman novelas" [9]. Como se desprende de este texto de Diderot, la novela tradicional, la novela barroca de extensión desmesurada, entretejida con episodios inverosímiles y complicados, había entrado en crisis. El comienzo de esta crisis puede situarse en la segunda mitad del siglo XVII, por los años que siguen a 1660 [10]. La designación misma de "novela" llegó a estar afectada por una connotación tan peyorativa que los propios autores la evitaban: S. P. Jones, que dedicó una obra de investigación bibliográfica a la ficción francesa de la primera mitad del siglo XVIII [11], sólo halló la palabra *roman* ("novela") cinco veces en los títulos de las obras por él reseñadas, pertenecientes al medio siglo que va de 1700 a 1750.

El público se había cansado del carácter fabuloso de la novela y exigía de las obras narrativas más verosimilitud y más realismo. Ahora bien, la novela corta, que ofrecía desde hacía tiempo estas cualidades de verosimilitud y apego a lo real, ganó progresivamente el favor del público, alargó notablemente su extensión (hasta el punto de que en la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XVII la designación de *petit roman* alternó con la de *nouvelle)* y se trans-

---

[9] Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 29.

[10] Sobre esta materia, cfr., en la obra de Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967, el capítulo titulado: "La ruine du roman et le triomphe des petits genres (1660-1680)".

[11] S. P. Jones, *A list of french prose fiction from 1700 to 1750*. New York, The Wilson C°, 1939.

formó en una especie de género narrativo intermedio entre la ciclópea novela barroca y las pequeñas novelas cortas del Renacimiento: género intermedio que, desde el punto de vista técnico, puede ser justamente considerado como el puente que conduce hasta la novela moderna. La *Princesse de Clèves*, de Mme. de La Fayette, representa bien esta nueva forma narrativa.

Durante el siglo XVIII, la novela se transforma en análisis penetrante, a veces impúdico, de las pasiones y de los sentimientos humanos —baste mencionar obras como *Manon Lescaut* (1733), de Prévost, *Les liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, *Werther* (1774), de Goethe, etc.—, en sátira social y política o en escrito de intención filosófica. Al mismo tiempo, la novela llega a ser uno de los vehículos más adecuados de la sensibilidad melancólica, plañidera o desesperada, del siglo XVIII pre-romántico (novelas de Richardson, de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, etc.).

Cuando el romanticismo aparece en las literaturas europeas, ya la novela había conquistado, por derecho propio, su libertad, y ya era lícito hablar de una tradición novelística. Entre los años finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, el público de la novela se había ampliado desmedidamente y, para satisfacer su necesidad de lectura, se escribieron y editaron numerosas novelas. Este público tan amplio, cuya mayoría no disfrutaba, evidentemente, de la necesaria educación literaria, actuó negativamente sobre la calidad de aquella abundante producción novelesca: la llamada *novela negra* o *de terror*, repleta de escenas tétricas y melodramáticas, con impresionante instrumental de subterráneos, escondrijos misteriosos, puñales, venenos, etc., poblada de personajes diabólicamente perversos o angelicalmente cándidos, que tuvo gran boga a fines del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX, constituyó una de las formas novelescas más apreciadas por semejante público [12]. La novela folletinesca, invención de las primeras décadas del siglo XIX, constituyó igualmente una manera hábil de responder al apetito novelesco de las grandes masas lectoras, caracterizándose, en general, por sus numerosas y des-

[12] Sobre la difusión de tal literatura —o infraliteratura— en Portugal, véase el estudio de Maria Leonor Calixto, *A literatura "negra" ou de "terror" em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956.

cabelladas aventuras, por el tono melodramático y por la frecuencia de escenas emocionantes, particularmente aptas para mantener bien vivo el interés del público de folletín a folletín [13].

Con el romanticismo, por tanto, la narrativa novelesca se afirmó decisivamente como una de las grandes formas literarias, apta para expresar los multiformes aspectos del hombre y del mundo: ya como novela psicológica, confesión y análisis de las almas (*Adolphe*, de Benjamin Constant), ya como novela histórica, resurrección e interpretación de épocas pretéritas (novelas de Walter Scott, Victor Hugo, Herculano), ya como novela poética y simbólica (*Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, *Aurélia*, de Gérard de Nerval), ya como novela de análisis y crítica de la realidad social contemporánea (novelas de Balzac, Charles Dickens, George Sand, etc.). La novela asimiló sincréticamente diversos géneros literarios, desde el ensayo y las memorias hasta la crónica de viajes; se incorporó múltiples registros literarios, mostrándose apta tanto para la representación de la vida cotidiana como para la creación de una atmósfera poética o para el análisis de una ideología [14].

Si el siglo XVII constituye la época áurea de la tragedia moderna, el XIX es innegablemente el período más esplendoroso de la historia de la novela. Después de las fecundas experiencias de los románticos,

---

[13] Esto no significa, evidentemente, que una obra deba ser considerada de baja calidad estética por el simple hecho de publicarse en folletines, en un periódico o en una revista. Baste mencionar los *Viagens na minha terra*, publicados en folletines en la *Revista universal lisbonense*, y muchas novelas de Dostoievski, primitivamente aparecidas en páginas de periódicos.

[14] Baudelaire pone de relieve esta característica de la novela en el estudio que publicó en *L'art romantique* sobre Théophile Gautier: "La novela y la novela corta tienen un maravilloso privilegio de maleabilidad. Se adaptan a todas las naturalezas, abarcan todos los asuntos y apuntan, a su manera, a diferentes objetivos. Ya es el seguimiento de la pasión, ya la búsqueda de la verdad; una novela habla a la multitud, otra, a los iniciados; ésta narra la vida de épocas desaparecidas, y la de más allá, dramas silenciosos que se desarrollan en un solo cerebro. La novela, que ocupa un lugar tan importante junto al poema y a la historia, es un género bastardo cuyo dominio es verdaderamente ilimitado. Como muchos otros bastardos, es una criatura mimada por el destino, a la que todo le sale bien. No sufre más inconvenientes ni conoce más peligros que su infinita libertad" (*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1.036).

se sucedieron, durante toda la segunda mitad del siglo XIX, las creaciones de los grandes maestros de la novela europea. Forma de arte ya madura, que disponía de un vasto auditorio y disfrutaba de un prestigio creciente, la novela domina la escena literaria. Con Flaubert, Maupassant y Henry James, la composición de la novela adquiere maestría y rigor desconocidos hasta entonces; con Tolstoi y Dostoievski, el mundo novelesco se ensancha y enriquece con experiencias humanas turbadoras por su carácter abismal, extraño y demoníaco; con los realistas y naturalistas, en general, la obra novelesca aspira a la exactitud de la monografía, del estudio científico de los temperamentos y de los ambientes sociales. En vez de los personajes altivos y dominantes, sobresalientes en el bien o en el mal, en la alegría o en el dolor, característicos de las novelas románticas, aparecen en las realistas personajes y acontecimientos triviales y anodinos, extraídos de la ajada y chata rutina de la vida [15].

Más tarde, al declinar el siglo XIX y en los primeros años del XX, comienza a gestarse la crisis y la metamorfosis de la novela moderna con relación a los modelos, considerados como "clásicos", del siglo XIX [16]: aparecen las novelas de análisis psicológico de Marcel Proust y de Virginia Woolf; James Joyce crea sus grandes novelas

[15] Dostoievski subraya justamente esta característica de la novela posromántica cuando, en su obra *Humillados y ofendidos,* se refiere a la reacción de Nicolai Sergueich ante una obra que el narrador, joven novelista, acababa de publicar: "Esperábase algo de una sublimidad incomprensible para él, pero desde luego, algo elevado, y en vez de eso se encontró con cosas que ocurrían diariamente y que todo el mundo sabía: las mismas cosas que sucedían constantemente en torno nuestro. ¡Si al menos mi héroe hubiese sido un hombre de excepcional interés! Algún personaje histórico como Roslavliev o Yuri Miloslavskii; pero no; yo sacaba a relucir a un pobre diablo de empleado con la levita raída y sin botones, y todo dicho en el lenguaje en que todo el mundo se expresa...". Sin embargo, una vez terminada la lectura, el viejo Nicolai confesó: Nos lleva a comprender "lo que en torno nuestro ocurre; por esta historia se ve que hasta el hombre más caído y humilde sigue siendo un hombre y merece el nombre de hermano nuestro" (*Humillados y ofendidos,* Aguilar, vol. I de *Obras completas* de Dostoyevski, p. 946, col. 2, trad. de R. Cansinos Asens).

[16] Sobre la crisis de la novela a partir de fines del siglo XIX, cfr. entre otras las siguientes obras: Michel Raymond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt,* Paris, Corti, 1966; Alan Friedman, *The turn of the novel,* New York, Oxford University Press, 1966.

de dimensiones míticas, construidas en torno a las recurrencias de los arquetipos (*Ulisses* y *Finnegans wake*); Kafka da a conocer sus novelas simbólicas y alegóricas. Se renuevan los temas, se exploran nuevos dominios del individuo y de la sociedad, se modifican profundamente las técnicas de narrar, de construir la trama, de presentar los personajes. Se suceden la novela neorrealista, la existencialista, el *nouveau roman*. La novela, en fin, no cesa de revestir formas nuevas y de expresar nuevos contenidos, en una singular manifestación de perenne inquietud estética y espiritual del hombre. Según algunos críticos, la novela actual, después de tan profundas y numerosas metamorfosis y aventuras, sufre una crisis impaliable y se aproxima a su declive y agotamiento. Sea cual fuere el valor de tal profecía, hay un hecho indiscutible: la novela sigue siendo la forma literaria más importante de nuestro tiempo, por las posibilidades que ofrece al autor y por la difusión e influjo que logra entre el público.

3. Han sido varias las tentativas para establecer una clasificación tipológica de la novela. Wolfgang Kayser, por ejemplo, teniendo en cuenta el diverso tratamiento que pueden recibir el acontecimiento, el personaje y el espacio, elementos constitutivos fundamentales de la novela, establece la siguiente clasificación tipológica [17]:

a) *Novela de acción o de acontecimiento.* — Se caracteriza por una intriga concentrada y fuertemente perfilada, con principio, medio y fin bien estructurados. La sucesión y el encadenamiento de las situaciones y de los episodios ocupan el primer plano, quedando relegados a lugar muy secundario el análisis psicológico de los personajes y la descripción de los ambientes. Ejemplifican este tipo de novela las de Walter Scott y de Alejandro Dumas.

b) *Novela de personaje.* — Caracterizada por la existencia de un solo personaje central, que el autor diseña y estudia morosamente, y al cual se adapta todo el desarrollo de la novela. Trátase, frecuentemente, de una novela inclinada al subjetivismo lírico y al tono confidencial, como sucede con *Werther* de Goethe, *Adolphe* de Benjamin Constant, *Raphael* de Lamartine, etc. El título es, en general, muy

---

17 Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 4.ª ed., pp. 482 ss.

significativo acerca de la naturaleza de este tipo de novela; lo constituye, con mucha frecuencia, el nombre mismo del personaje central.

c) *Novela de espacio.* — Se caracteriza por la primacía que concede a la descripción del ambiente histórico y de los sectores sociales en que discurre la trama. Es lo que se verifica en las novelas de Balzac, de Zola, de Eça de Queirós, de Tolstoi, etc. Balzac, al dar a su obra novelesca el título genérico de *Comédie humaine,* mostró bien su deseo de ofrecer un amplio cuadro de la sociedad de su tiempo. El ambiente descrito puede también ser geográfico o telúrico, como en *Selva,* de Ferreira de Castro, o en *Terras do demo,* de Aquilino Ribeiro, aunque este ambiente telúrico sea indisociable, en la visión del novelista, del hombre que en él se integra. La novela brasileña, por ejemplo, tiende poderosamente a este tipo de novela [18].

Esta clasificación es aceptable si no le conferimos valor absoluto y rigidez extrema. En efecto, es imposible hallar una novela concreta que realice de modo puro cada una de las modalidades tipológicas establecidas por W. Kayser, y sucede también que muchas novelas, por su riqueza y complejidad, difícilmente pueden ser encuadradas en esta o en aquella clase.

La Cartuja de Parma, de Stendhal, por ejemplo, puede ser considerada como novela de personaje, pues la figura de Fabrice del Dongo ocupa una posición fundamental en el desarrollo de la novela, y el novelista concede atención particular a la formación y a la evolución de sus sentimientos y de sus ideales; puede ser considerada como novela de acción, pues su trama es excepcionalmente rica, variada y emocionante; puede, en fin, ser considerada como novela de espacio, pues la pintura y la sátira del ambiente político y cortesano de Parma constituyen elementos fundamentales del mundo en ella descrito [19]. Igualmente significativo es el caso de otra obra maestra

[18] El Prof. Temístocles Linhares afirma: "Cuando se pretende fijar el carácter de la novela brasileña, entre las direcciones diferentes que más posibilidades le ofrecen, no se puede dudar que cobra relieve e importancia la tendencia resultante del imperativo geográfico. El hombre, como unidad espiritual, dentro de esta concepción de la novela, no puede surgir sino superficialmente, en pugna con el medio y con la realidad inmediata" *(Interrogações,* 2.ª série, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1962, p. 131).

[19] Sobre *La cartuja de Parma,* véase la magistral interpretación de Mau-

de Stendhal, *El rojo y el negro,* novela de un personaje, Julien Sorel, joven ambicioso, soñador y altanero, que virilmente procura conquistar en la vida un lugar de hombre libre, rehusando aceptar la condición de siervo a que la sociedad, por su cuna plebeya, le había condenado; pero también es novela de espacio, como indica claramente el subtítulo, *Chronique du XIX^e siècle,* novela de una sociedad y de una época concretas. Según Erich Auerbach, este "entretejimiento radical y consecuente de la existencia, trágicamente concebida, de un personaje de clase social inferior, como Julien Sorel, con la historia más concreta de la época, y su desarrollo a partir de ella, constituye un fenómeno totalmente nuevo y sumamente importante" en la evolución de la literatura europea [20].

4. Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción. Según el análisis de Lukács, la novela es la forma de la virilidad madura, la historia de la aventura de un agonista problemático que busca, en un mundo degradado, valores auténticos. Su contenido "es la historia de un alma que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que, a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia" [21]. Individuo problemático y mundo contingente, considerados en sus interrelaciones de comunidad y simultáneamente de ruptura —he aquí, por consiguiente, los dos polos de la estructura de la novela.

4.1. ¿Cómo construye el novelista sus personajes? ¿Cómo se presentan ellos? E. M. Forster distingue dos especies fundamentales de personajes novelescos: los personajes *diseñados* (o *planos*) y los

---

rice Bardèche, *Stendhal romancier,* Paris, La Table Ronde, 1947, pp. 355 ss., que, a nuestro juicio, marca el punto culminante de la exégesis de la obra stendhaliana.

20 Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 429.

21 Georges Lukács, *La théorie du roman,* Paris, Éditions Gonthier, 1963, página 85. Cfr. los análisis, de sentido semejante, de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1961, y de Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, 1964.

modelados (o *redondos*) [22]. Los personajes diseñados se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra. Esta especie de personajes tiende forzosamente a la caricatura, y presenta casi siempre una naturaleza cómica o humorística. El consejero Acácio, por ejemplo, es un personaje *plano*, pues se define, desde las primeras hasta las últimas páginas de *O primo Basílio*, siempre con el mismo trazo —la verborrea solemne y hueca. Eça de Queirós, por lo demás, como observó certeramente el Prof. Costa Pimpão, caracteriza habitualmente sus personajes mediante la repetición del mismo elemento y no por la acumulación de elementos diversificados [23]. El personaje *plano* no altera su comportamiento en el curso de la novela y, por consiguiente, ningún acto ni reacción suyos pueden sorprender al lector. El *tipo* no evoluciona, no experimenta las transformaciones íntimas que lo convertirían en personalidad individualizada y que, por tanto, disolverían sus dimensiones típicas. Ahora bien, el personaje *diseñado* es casi siempre un *personaje-tipo*. No provoca ninguna sorpresa, por ejemplo, el hecho de que, en *Os Maias*, Dámaso firme una carta que João da Ega le dicta y en la que aquél se declara borracho habitual, pues tal reacción responde perfectamente a lo que el lector conoce del mofletudo y fofo Dámaso Salcede. Los personajes *planos* son extremamente cómodos para el novelista, pues basta caracterizarlos una vez, en el momento de su introducción en la novela, y no es necesario cuidar atentamente su desarrollo. Tales personajes son particularmente apropiados para el papel de comparsas.

Los personajes *modelados*, por el contrario, ofrecen una complejidad muy acentuada, y el novelista tiene que dedicarles atención vigilante, esforzándose por caracterizarlos en diversos aspectos. Al trazo

---

22 E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, páginas 94 ss.

23 Prof. Costa Pimpão, "A arte nos romances de Eça", *Gente grada*, Coimbra, Atlântida, 1952. En *A ilustre casa de Ramires*, por ejemplo, Titó se caracteriza invariablemente por el retumbar de su vozarrón tremendo; "Gonzalo [...] oyó en seguida desde la antecámara el vozarrón de Titó, que retumbaba en la sala azul con lento estruendo"; "Titó lanzó su vozarrón, desdeñando al Alentejo"; "Al cruzar la sala, donde dos estereros de Oliveira estaban poniendo una estera nueva, el vozarrón de Titó ya resonaba, señalando los 'preparativos de la fiesta' ", etc.

único, propio de los personajes *planos*, corresponde la multiplicidad de rasgos peculiar de los personajes *redondos*. Los personajes de Dickens, de contornos simples, aunque sumamente vigorosos, se oponen a los personajes de Dostoievski, densos, enigmáticos, contradictorios, rebeldes a las definiciones cómodas que podemos hallar en la cristalización de las fórmulas. Los protagonistas de Stendhal, de Tolstoi, de James Joyce, etc., son también personajes *modelados*. La complejidad de estos personajes hace que, muchas veces, el lector quede sorprendido de sus reacciones ante los acontecimientos. Frente a Stavroguín, el enigmático y torturado personaje de *Los endemoniados*, el lector nunca sabe qué inflexiones puede sufrir la trama. La densidad y riqueza de estos personajes no los transforman, sin embargo, en casos de absoluta unicidad: a través de sus facciones peculiares, de sus pasiones, cualidades y defectos, de sus ideales, tormentos y conflictos, el escritor ilumina lo humano y revela la vida. El interés y la universalidad de los personajes *modelados* nace precisamente de esta fusión perfecta que en ellos se verifica entre su unicidad y su significación genérica en el plano humano, ya desde el punto de vista de lo intemporal, ya desde el punto de vista de la historicidad. Julien Sorel es un personaje *modelado*, complejo, dinámico, contradictorio, pero vincula a su unicidad elementos típicos que se afirman claramente, por ejemplo, en las palabras que profirió ante el tribunal que había de condenarlo a muerte: los jurados "querrán castigar en mí y disuadir para siempre a cierta especie de jóvenes que, nacidos en una clase inferior y, por decirlo así, oprimidos por la pobreza, tienen la dicha de proporcionarse una buena educación, y la audacia de introducirse en lo que el orgullo de las personas ricas llama la sociedad". El personaje *modelado*, en suma, podría exclamar como Baudelaire en su poema *Au lecteur:* "Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!".

4.2. En la novela tradicional, cuyo representante por excelencia es la novela balzaquiana, el *retrato* constituye un elemento importante para la caracterización de un personaje: en uno de los capítulos iniciales, el novelista fija su retrato físico, psicológico y moral, ofreciendo así al lector un ser bien definido, con quien se familiariza y al que recuerda fácilmente. Después de leer *Os Maias*, no se olvida la

figura de João da Ega, "agrullada y seca, con los pelos del bigote revirados bajo la nariz aduncа y un cuadrado de vidrio sujeto ante el ojo derecho". Como tampoco se olvidan los ojos verdes de Joaninha, el viejo Goriot empobrecido y decadente, las carcajadas y la pipa de Quilp, ese enano diabólico creado por Dickens...

La novela psicológica moderna condenó al personaje así concebido, en provecho del estudio del elemento psicológico en sí mismo. Se disuelve el personaje para que pueda captarse mejor el estado psicológico. Ya en Dostoievski se verifica cierta desvalorización del personaje concebido según los moldes tradicionales: después de leer sus obras, se imponen obsesivamente las ideas, las dudas, las rabias, las desesperaciones de Stravroguín, Raskolnikov, Kirilov, pero difícilmente se recuerdan sus rostros, el color de sus ojos, sus gestos, etcétera. La novela posterior a Dostoievski agravó esta desvalorización del personaje, y el novelista moderno, como escribe Nathalie Sarraute, "sólo de mala gana [...] concede [al personaje] lo que puede hacer que sea reconocido demasiado fácilmente: aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes, hace ya mucho tiempo estudiados y conocidos, que contribuyen a darle, de modo tan fácil, la apariencia de vida, y ofrecen al lector un recuerdo tan cómodo" [24]. El nombre constituye uno de los factores primarios para la caracterización de los personajes en la novela tradicional —tal como acontece en la vida—; por eso, en algunas novelas modernas, el autor se niega a conceder un nombre explícito a sus personajes: James Joyce designa sólo con las iniciales H. C. E. al protagonista de *Finnegans wake*, y Kafka designa igualmente a su protagonista con la inicial K. Los personajes míticos y parabólicos de Kafka, como los de Beckett, representan la disolución total del esquema balzaquiano del personaje novelesco.

4.3. En cierta clase de novelas, sin duda la más numerosa, el personaje fundamental es un individuo, un hombre o una mujer, de quien el novelista narra las aventuras, la formación, las experiencias amorosas, los conflictos y las desilusiones, la vida y la muerte. Así acontece con *Tom Jones*, de Fielding, *El rojo y el negro*, de Stendhal,

[24] Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 72.

Mme. Bovary, de Flaubert, *Ana Karenina,* de Tolstoi, etc. De estas *novelas del individuo* difieren otras cuyos personajes centrales son de naturaleza diversa.

En obras como *Os Maias, Los Buddenbrook,* de Thomas Mann, *Forsyte saga,* de Galsworthy, *Los Artomonov,* de Gorki, el verdadero personaje nuclear es una familia, considerada en su ascensión, transformación y declive a través de las generaciones. En *Las viñas de ira,* de John Steinbeck, el personaje fundamental es la legión de hombres de las regiones secas y pobres del sur de los Estados Unidos, que emigran en busca de tierra fértil y de abundancia, aunque esa legión de desheredados, perseguidos y hambrientos, esté representada, de manera especial, por una familia —la de los Joad—. Los capítulos en que Steinbeck presenta de manera sincrética y caótica el torrente de emigrantes que inunda los caminos, capítulos en que se acumulan y entrechocan breves, múltiples y objetivas notaciones de los sucesos con fragmentos de diálogo, frases sueltas, maldiciones, lamentos y gritos de los que huyen rumbo a California, revelan poderosamente cómo el gran personaje de *Las viñas de ira* tiene gigantescas y anónimas dimensiones colectivas [25].

En otras novelas, el personaje básico ni es un individuo ni un grupo social, sino una ciudad. Así acontece con las novelas que Albert Thibaudet llamó, con cierta ambigüedad, *novelas urbanas* [26], es decir, novelas en que una ciudad no es sólo el cuadro en que transcurre la intriga, sino que constituye, con sus elementos pintorescos, sus con-

[25] Véase este pasaje del capítulo XII: "Los hombres en fuga irrumpían en la 66; a veces, un carro solitario; otras veces, una pequeña caravana. Rodaban el día entero lentamente por el camino, y, por la noche, paraban donde hubiese agua. De día, los viejos radiadores despedían nubes de vapor y ballestas flojas matraqueaban los oídos con su continuo martilleo. Y los hombres que guiaban los camiones y los coches sobrecargados escuchaban, aprensivos. ¿Cuánto falta para llegar a la ciudad más próxima? Hay un verdadero terror a las distancias entre las ciudades. Si algo se rompe... Bueno... en tal caso tenemos que acampar por aquí mismo, mientras Jim va a pie hasta la ciudad, para comprar la pieza que falta y vuelve con ella... ¿Qué comida tenemos aún? [...]. ¿Y por qué rayos está hoy el motor tan caliente? ¡No estamos haciendo ninguna subida! [...]. ¡Oh, si pudiésemos llegar a California, donde se producen las naranjas, antes de que esta carraca se deshaga! ¡Si pudiésemos llegar!".

[26] Albert Thibaudet, *op. cit.,* pp. 206 ss.

trastes, sus secretos, etc., el verdadero asunto de la novela. Victor Hugo parece haber sido el iniciador de esta forma de novela, al escribir *Nuestra Señora de París*, cuyo gran personaje es realmente el pintoresco París del tiempo de Luis XI. *Salammbô*, de Flaubert, es también la novela de una ciudad, de una esplendorosa y bárbara ciudad muerta —Cartago—. Las capitales inmensas y laberínticas y las encantadas ciudades artísticas han seducido de manera especial a los novelistas. Como observa maliciosamente Thibaudet, ¿quién, al comprar su billete de viaje, no habrá dicho o pensado: "Voy a Venecia a escribir una novela?" [27]. Entre las novelas que hacen de una ciudad artística su personaje dominante podemos citar *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach.

Otras veces, el personaje principal de una novela se identifica con un elemento físico o con una realidad sociológica, a la cual se encuentran íntimamente vinculados o sometidos los personajes individuales. *Germinal*, de Zola, es la novela de la mina; *O cortiço*, de Aloísio de Azevedo, la del barrio miserable, promiscuo y turbulento, que alberga, en las áreas marginales de Río de Janeiro, a los proletarios desvalidos, etc.

5. La trama constituye otro elemento fundamental de la estructura de la novela, igual que los personajes y el ambiente. La acción novelesca, desarrollándose en el tiempo, alimentándose de las interrelaciones de los personajes entre sí y de los personajes con el ambiente, representa el flujo y la urdimbre de la vida misma. La historia narrada, como observa Forster [28], constituye, de cualquier modo, la espina dorsal de una novela, y representa la supervivencia, en una forma artística, de una actitud ancestral del hombre, quizá ya comprobable en el período paleolítico: la actitud de curiosidad que impele al hombre a oír, con la boca abierta y los ojos ansiosos, una narración de acontecimientos que se suceden en el tiempo y que seducen por su carácter de sorpresa y de expectación. Esta actitud de curiosidad insaciable que, ante el desarrollo de una narración, se traduce en la pregunta "¿y después?", está perfectamente simbolizada en el

[27] *Ibid.*, p. 210.
[28] E. M. Forster, *op. cit.*, p. 44.

cruel sultán que, fascinado por las historias que Scherezade le cuenta durante la noche y que, astutamente, quedan incompletas al romper el alba, perdona la vida a su fascinante narradora.

Pero, a medida que la novela se fue desarrollando y enriqueciendo, la exigencia primaria de toda narración, es decir, la existencia de una historia que se cuenta, se transformó en problema de arte, íntimamente vinculado a la forma de composición de la novela, al modo de concebir los personajes, a la visión del mundo peculiar del novelista, etc.

5.1. Consideremos, en primer lugar, la distinción entre novela *cerrada* y novela *abierta*. La primera se caracteriza por una trama claramente delimitada, con principio, medio y fin. El novelista presenta metódicamente los personajes y describe los ambientes en que viven y obran, narrando una historia desde su comienzo hasta su epílogo. La fórmula utilizada por Lukács para definir este tipo de novela es muy ilustrativa acerca del carácter orgánico y conclusivo de su trama: "Comenzó el camino, terminó el viaje" [29]. Entre el término *a quo* y el término *ad quem* de la novela *cerrada* se inserta un episodio central, un acontecimiento que constituye algo así como el *clímax* de toda la trama, y después del cual la historia narrada se dirige necesariamente hacia un epílogo.

O primo Basílio constituye un buen ejemplo de novela *cerrada:* el novelista, después de presentar los personajes y de caracterizar el ambiente en que se mueven, narra desde su comienzo la historia de la ilícita relación amorosa entre Luisa y Basilio; el adulterio representa el acumen de la acción novelesca, y, tras este momento decisivo, la trama se aproxima gradualmente a una conclusión inevitable. La muerte de Luisa es el testimonio irrecusable de que "el viaje ha terminado". Es particularmente característico de la novela *cerrada* un breve capítulo final en que el autor, en actitud retrospectiva, informa resumidamente al lector acerca del destino de los personajes más relevantes de la novela. Bajo los títulos elucidativos de "conclusión" o "epílogo", tal capítulo es muy frecuente en la obra novelesca de Camilo [30].

---

29 Georges Lukács, *La théorie du roman*, ed. cit., p. 68.

30 Camilo escribe en el "epílogo" de *Os brilhantes do brasileiro* (8.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1965, p. 277): "Concluido el libro, se mancha

En la novela *abierta* no existe una trama con principio, medio y fin bien definidos: los episodios se suceden, se interpenetran o se condicionan mutuamente, pero no forman parte de una acción única y englobante. La novela picaresca, por ejemplo, es una novela *abierta:* el protagonista, el pícaro, va contando las aventuras y las vicisitudes de su vida, vida repleta de dificultades y malos tragos, a la que el pícaro hace frente con astucia, con alguna maldad y con un espíritu escépticamente irónico; los diversos episodios se acumulan, se yuxtaponen a lo largo de la novela, sin que exista entre ellos otro eslabón orgánico que no sea la presencia constante del protagonista. Estamos ante una estructura novelesca abierta; en principio, el pícaro puede siempre añadir una nueva aventura a los sucesos ya narrados. *O Malhadinhas,* de Aquilino Ribeiro, ilustra bien esta técnica de la novela picaresca: no hay aquí una intriga orgánicamente construida, sino tan sólo múltiples episodios e incidentes sucedidos al Malhadinhas a lo largo de los años y que el endiablado arriero va exponiendo alegremente.

El término de una novela *abierta* contrasta profundamente con el de una novela *cerrada:* en el caso de ésta, el lector acaba conociendo la suerte final de todos los personajes y las últimas consecuencias de la trama novelesca; en el caso de la novela *abierta,* por el contrario, el autor no explica a sus lectores el destino definitivo de los personajes ni el epílogo de la trama. El lector que busca en la novela sobre todo el entretenimiento y la satisfacción primaria de su curiosidad, experimenta en general gran desilusión ante el fin de una novela *abierta,* pues echa de menos el ya mencionado capítulo conclusivo, en que habitualmente se proporciona la noticia de las bodas y de las felicidades domésticas de los personajes... Pensando en tal lector, Henry James escribe que "el *fin* de una novela es, para muchas personas, semejante al de una buena comida, un plato de postre y helados..." [31].

---

una última página con las excavaciones que mandamos hacer en los pantanos de esta historia.

Se descubrió, a través de fétidos albañales, que los tres amigos y herederos de Hermenegildo Fialho de Barrosas todavía respiran y medran.

Atanásio José da Silva es barón da Silva.

Pantaleão Mendes Guimarães es barón de Mendes Guimarães", etc.

[31] Henry James, "The art of fiction", *Literary criticism. Pope to Croce,*

El fin de *Las viñas de ira,* de Steinbeck, es característico de una novela *abierta:* la obra termina con la escena conmovedora y simbólica en que Rosa de Sharon (¡nombre de extraños aromas bíblicos!), después de su desgraciado parto, amamanta a un viejo, pobre y enfermo; pero el lector de curiosidad primariamente voraz queda sin saber si los Joad consiguen trabajo, si Tom logra escapar de la policía, etc.

5.2. Según algunos autores, entre los cuales destacamos a Paul Bourget, la *composición* es un elemento de singular importancia en el arte de la novela. Por composición entienden tales autores la construcción metódica de la obra novelesca, la sólida urdimbre de una trama diseñada con nitidez y rigurosamente ajustada a una progresión regular. Así, se impone como modelo supremo de la forma de la novela el discurso bien planeado, compuesto según los preceptos de la vieja retórica, o el drama, de trama lineal y concentrada. Bourget reconoce que grandes novelas, como *La educación sentimental,* de Flaubert, y *Guerra y Paz,* de Tolstoi, se hurtan al precepto de la composición rigurosa; pero luego añade en tono magistral: "Tengamos el valor, como poco ha en relación con Cervantes y con Daniel Defoe, de declarar que aquí está su punto débil" [32]. De este modo, Paul Bourget se presenta como el campeón, a fines del siglo XIX y principios del XX, de la novela rigurosamente *cerrada,* provista de trama vigorosa, coherente y bien ordenada.

Podemos afirmar con seguridad que la novela moderna, en sus expresiones más ricas y significativas, se creó en oposición a este tipo de novela tradicional exaltado por Bourget. Es muy reveladora, en este terreno, la oposición que se da entre Balzac, el gran maestro de la novela tradicional, y Stendhal, el genial roturador de muchos caminos de la novela moderna: el primero creía en la eficacia de una "poética de la novela", en el arte de presentar con método los personajes y los acontecimientos, y de construir una trama rigurosamente ordenada; el segundo confesaba que jamás había pensado en el arte de hacer una novela, y, en sus obras, los personajes aparecen y des-

ed. Gay Wilson Allen & Harry Hayden Clark, Detroit, Wayne State Univ. Press, 1962, p. 546.

32 En A. Chassang y Ch. Senninger, *Les textes littéraires généraux,* Paris, Hachette, 1958, p. 429.

aparecen, las aventuras se acumulan, domina el gusto de la improvisación y de la sorpresa. Pues bien, la novela moderna debe mucho a Stendhal, y no a Balzac [33].

Una de las primeras formas de novela que se apartó del modelo de la novela tradicional con intriga dramática fue la llamada *novela educativa* o *formativa (Bildungsroman)*, es decir, la novela que se ocupa fundamentalmente del desarrollo, del aprendizaje humano y social, de la maduración, en fin, de un personaje. Éste suele ser un joven que gradualmente va conociendo su interioridad, el mundo objetivo y los problemas de la vida, y paso a paso descubre, a través de su situación personal, las grandezas y las miserias de lo humano. *Wilhelm Meister*, de Goethe, *Lucien Leuwen*, de Stendhal, *La montaña mágica*, de Thomas Mann, etc., son ejemplos de novelas educativas [34]. Pues bien, en este tipo de novela la progresión dramática de la trama es sustituida por la acumulación de episodios más o menos desligados, y el novelista se propone, al construir así su obra, traducir el verdadero ritmo de la temporalidad en que transcurre la formación del personaje.

La conciencia del problema del tiempo y de sus implicaciones en el arte de la novela es, efectivamente, factor decisivo en la transformación de la novela cultivada por Balzac o por Bourget [35]. En la novela conocida habitualmente como *novela polifónica*, y que algunos críticos llaman también *novela de duración múltiple*, la trama lineal y de progresión dramática es abolida en favor de una acción de múltiples vectores, lenta, difusa y muchas veces caótica. No se

33 Maurice Bardèche escribe: "En el fondo, la *Cartuja* es el primer *roman-fleuve*. Y, desde este punto de vista, la novela moderna, y en particular la anglosajona, procede de Stendhal y no de Balzac. Mientras que la novela balzaquiana no tiene verdadera progenie, Stendhal, que no quería saber qué era la técnica, difundió una manera de contar hoy adoptada por todas partes, y que, por lo demás, fue tan generalizada por el éxito de Dickens y de Tolstoi como por el del propio Stendhal" *(Stendhal romancier*, ed. cit., p. 417).

34 Cuando el *Bildungsroman* trata de la formación de un artista, recibe el nombre de *Künstlerroman* ("novela de artista"). Podemos mencionar como *Künstlerroman* el *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce.

35 Sobre este aspecto de la novela, v. Jean Onimus, "L'expression du temps dans le roman", en *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1954, pp. 299-317; A. Mendilow, *Time and novel*, London, Peter Nevill, 1952.

pretende sólo captar la duración y la textura de una experiencia individual, sino la duración, sobre todo, de una experiencia colectiva, ya de una familia, ya de un grupo social, ya de una época. Del entrelazamiento y de la concomitancia de numerosos hechos, acontecimientos, vivencias individuales, etc., resulta la pintura fuerte, amplia y minuciosa de la totalidad de la vida. La denominación que los críticos franceses dan a esta clase de novela, *roman-fleuve*, es muy reveladora: la acción novelesca de estas obras representa, en efecto, la vida en su fluir vasto, lento y profundo, como el de un gran río que corriese por diferentes tierras y al que confluyesen aguas diversas. *Os Maias*, de Eça de Queirós, *Los Buddenbrook*, de Mann, *Los Artomonov*, de Gorki, *Paralelo 42*, de Dos Passos, etc., son novelas de este tipo —grandiosos frescos de una época, de una situación colectiva, de las crisis y mutaciones de una sociedad. Esta ambición de transformar la novela en pintura gigantesca, en sinfonía épica de una sociedad, es originalmente balzaquiana; pero en Balzac, como observa con razón Jean Onimus, es mediatamente, "a través de una multitud de novelas, como se espera crear la orquestación épica. De hecho, en cada novela, considerada aisladamente, volvemos a encontrar la pequeña música de cámara" [36].

Con el simbolismo, la novela se aproxima a los dominios de la poesía, y esta aproximación implica no sólo la fuga de la realidad cotidiana, física o social, sino también una nítida desvalorización de la trama [37]. Las descripciones de la realidad trivial, el estudio minucioso y atento de los ambientes, la representación de los pequeños actos de la vida humana, etc., constituyen para los simbolistas un

---

36 Jean Onimus, *op. cit.*, pp. 303-304. Lo mismo podríamos decir de *Les Rougon-Macquart*, de Zola, y de la *Crónica da vida lisboeta*, de Paço d'Arcos.

37 R.-M. Albérès subraya justamente la importancia del período simbolista en la transformación de la novela: "Es, por consiguiente, a fines del siglo XIX cuando hay que buscar el origen de todo lo que va a perturbar la 'técnica' y el 'punto de vista' de la novela. La mayoría de las 'revoluciones' novelescas del siglo XX son la amplificación sistemática —primero favorecida por la acogida de los *snobs*, y después por la del gran público— de ciertas intenciones y de ciertas necesidades que se deben fechar en el período de 1870-1900" (*Histoire du roman moderne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1962, página 138).

trabajo tedioso y carente de interés artístico. Los aspectos evanescentes, sutilmente imprecisos e incoercibles de la realidad, idealmente traducibles en la poesía o la música, no pueden ser expresados, según la estética simbolista, mediante la estructura narrativa y discursiva de la novela [38]. Paul Valéry, al considerar la novela como un género literario demasiado ligado a los caracteres primarios y amorfos de la vida, y, por eso mismo, pobre en exigencias artísticas, revela bien la actitud de la estética simbolista ante la literatura novelesca [39]. La novela ideal, para Valéry, sería la novela de las aventuras del intelecto, una novela análoga a la obra que el propio Paul Valéry publicó en 1896, *La soirée avec Monsieur Teste* [40]. Monsieur Teste, "una es-

---

38 Por las mismas razones, los simbolistas concibieron una literatura dramática ajena a las implicaciones de la cotidianidad y de la historicidad. Albert Mockel soñó con un teatro abstracto, identificable con la pantomima: "La realización completa podría ser una grave pantomima representada en el silencio más sutil —el ritmo de los gestos trazaría el diseño de esa música necesaria, de la que el propio silencio sería el color y la armonía [...]. Y yo sueño, en cuanto a la decoración, sueño con escenas muy a lo lejos, donde, entre las canciones de un coro popular, personajes ingenuos inmovilizarían un gesto sobre un fondo de oro" (Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 29). Mallarmé ansía un teatro despojado de personajes, de actores y de acción dramática, reducido, en su esencia, a un rito simbólico comparable a la misa (cfr. Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 25-45).

39 Paul Valéry, "Hommage à Marcel Proust", *Oeuvres*, ed. cit., t. I, páginas 770-772. Cuando Valéry confiesa que nunca sería capaz de escribir una frase como "La marquise sortit à cinq heures", manifesta bien su antipatía por la novela. Claude Mauriac, en un desafío irónico, publicó una novela titulada precisamente *La marquise sortit à cinq heures*.

40 En un discurso sobre Descartes, Paul Valéry afirmó: "Sin embargo, señores, me acontece concebir, de tiempo en tiempo, según el modelo de la *Comedia humana*, si no según el de la *Divina comedia*, lo que un gran escritor podría realizar como análogo a estas grandes obras en el orden de la vida puramente intelectual. La sed de comprender, y la de crear; la de superar lo que otros hicieron y tornarse igual a los más ilustres; por el contrario, la abnegación que se da en algunos, y la renuncia a la gloria. Y, después, el detalle mismo de los instantes de acción mental; la expectativa del don de una forma o de una idea; de la simple palabra que mudará lo imposible en cosa realizada; los deseos y los sacrificios, las victorias y los desastres; y las sorpresas, lo infinito de la paciencia y la aurora de una "verdad"; [...]. La sensibilidad creadora, en sus formas más elevadas y en sus más raras produc-

pecie de animal intelectual", un "monstruo de inteligencia y de conciencia de sí mismo", que vivía sólo de y para el intelecto —la antítesis perfecta del personaje novelesco tradicional.

Son muchos, en efecto, los indicios de que germinaba ya en la penúltima década del siglo XIX una nueva concepción de la novela —una novela fundamentalmente preocupada por el desarrollo de la sutil complejidad del yo, y que intentaba crear un nuevo lenguaje capaz de traducir las contradicciones y el ilogicismo del mundo interior del hombre—. Creemos que, en una historia de la novela moderna, es de gran interés la invitación que Bergson, en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), dirigió a los novelistas para que creasen una novela analizadora de los contenidos ondeantes, evanescentes y absurdos de la conciencia: "si ahora algún novelista osado, desgarrando la tela, hábilmente tejida, de nuestro yo convencional, nos muestra bajo esta lógica aparente un absurdo fundamental, bajo esta yuxtaposición de simples estados una penetración infinita de mil impresiones diversas que ya han dejado de existir en el momento en que las designamos, lo alabamos por habernos conocido mejor que nosotros mismos [...] [el novelista] nos ha invitado a la reflexión, poniendo en la expresión externa algo de esa contradicción, de esa penetración mutua que constituye la esencia misma de los elementos expresados. Animados por él, apartamos por un instante el velo que se interponía entre nuestra conciencia y nosotros. Nos ha puesto de nuevo en presencia de nosotros mismos" [41]. La voz del pensador europeo más representativo de fines del siglo XIX proclamaba la necesidad de que el novelista rompiera con la herencia naturalista y realista, al mismo tiempo que señalaba un nuevo camino: la exploración del laberíntico espacio interior del alma humana. La psicología de William James, difundiendo el concepto de corriente de conciencia, revelando la existencia de recuerdos, pensamientos y sentimientos fuera de la "conciencia primaria", y el psicoanálisis de Freud, haciendo emerger de la sombra las estructuras ocultas del psiquismo humano, impulsaron poderosamente esa nueva especie de novela —la novela de las profundidades del yo.

---

ciones, nos parece tan capaz de cierto arte como lo patético y lo dramático de la vida habitualmente vivida" (*Oeuvres*, t. I, p. 798).

[41] Henri Bergson, *Oeuvres*, Paris, P.U.F., 1963, pp. 88-89.

La desvalorización de la trama, acompañada de un singular ahondamiento del análisis psicológico del personaje, caracteriza particularmente a la llamada *novela impresionista* de James Joyce y de Virginia Woolf. Es muy posible que, en la novela impresionista, haya actuado como estímulo poderoso el deseo de reaccionar contra el cine mudo, de manera semejante a lo que había sucedido en la pintura, donde el impresionismo representó una reacción contra la fotografía. El cine, en verdad, podía ofrecer una trama movida y rica en peripecias, pero no lograba apresar la vida secreta y profunda de las conciencias. Esta vida recóndita es la que procura expresar la novela impresionista, a través del ritmo narrativo sumamente lento, tan peculiar de Virginia Woolf, y mediante la técnica del *monólogo interior,* tan cultivado por James Joyce [42]. Virginia Woolf procura reflejar cuidadosamente, de manera sutil, minuciosa y no deformadora, los estados y las reacciones de la conciencia, aunque tales contenidos subjetivos, muchas veces, parezcan y sean absurdamente frag-

[42] La técnica del monólogo interior la inventó Edouard Dujardin (1861-1949), oscuro escritor francés que publicó, en 1887, una novela en que el monólogo interior se utilizaba abundantemente: *Les lauriers sont coupés.* James Joyce reconoció en Dujardin un precursor de la técnica narrativa de su *Ulisses,* sacando así del olvido al autor de *Les lauriers sont coupés.* En un librito titulado *Le monologue intérieur,* publicado en 1931, Dujardin caracterizaba así el monólogo interior: "el monólogo interior, como cualquier monólogo, es un discurso del personaje puesto en escena, y tiene como fin introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje sin que el autor intervenga con explicaciones o comentarios, y, como cualquier monólogo, es un discurso sin oyente y un discurso no pronunciado; pero se diferencia del monólogo tradicional por lo siguiente: en cuanto a su materia, es una expresión del pensamiento *más íntimo, más próximo* al inconsciente; en cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a cualquier organización lógica, y reproduce ese pensamiento en su estado naciente y con aspecto de recién llegado; en cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas a un mínimo de sintaxis" (texto reproducido en Michel Raymond, *Le roman dépuis La Révolution,* Paris, Colin, 1967, pp. 312-313). El monólogo interior es, pues, una técnica adecuada para la representación de los contenidos y procesos de la conciencia —y no sólo de los contenidos más próximos al inconsciente, como afirma Dujardin—, diferenciándose del monólogo tradicional (directo o indirecto) por el hecho de captar los contenidos psíquicos en su estado incoativo, en la confusión y el desorden que caracterizan el flujo de la conciencia. En el monólogo interior indirecto se verifica la copresencia de comentarios o notaciones del narrador y de palabras del personaje.

mentarios e incoherentes. El hombre no se preocupa sólo de sus relaciones personales, del modo de ganar dinero o de adquirir un puesto en la sociedad: "una larga e importante parte de la vida consiste en nuestras emociones ante las rosas y los ruiseñores, los árboles, las puestas de sol, la vida, la muerte y el destino" [43]. El novelista tiene que ocuparse de estos estados fluidos, nostálgicos e iridiscentes, por lo cual, según Virginia Woolf, las novelas "que se escriban en el futuro han de asumir algunas de las funciones de la poesía. Han de mostrarnos las relaciones del hombre con la naturaleza, con el destino; sus imágenes, sus sueños. Pero la novela ha de mostrarnos también la risa burlona, el contraste, la duda, la intimidad y la complejidad de la vida" [44].

El *Ulisses* de James Joyce constituye una de las tentativas más audaces hasta hoy realizadas en el dominio novelesco para apresar "la intimidad y la complejidad de la vida" de que habla Woolf. Su trama, en el sentido tradicional de la palabra, es mínima: se limita a ser la historia de todo lo que le sucede el 16 de junio de 1904 a Leopoldo Bloom, judío de Dublín. Y nada de lo que le acontece a Bloom se sale de los límites habituales de la vida estereotipada de un burgués de aquella época —acompañar un entierro, pasar por la redacción de un periódico, entrar en una taberna, visitar un prostíbulo... *Ulisses* es la novela de estos sucesos anodinos y de todas las reminiscencias caóticas, de las reflexiones, de las frustraciones y de las cóleras de Leopold Bloom; pero hace que este trivial acervo de materia novelesca ascienda a un plano de significaciones simbólicas y esotéricas, pues la novela está modelada según la *Odisea,* y existe un paralelismo estricto entre las figuras y los acontecimientos del *Ulisses* y del poema homérico [45]. El *monólogo interior,* que recoge fielmente el fluir caó-

---

[43] Virginie Woolf, *L'art du roman,* Paris, Aux Éditions du Seuil, 1963, página 75.

[44] Virginie Woolf, *op. cit.,* p. 16.

[45] R.-M. Albérès, *op. cit.,* pp. 223-224, explica así los propósitos profundos de James Joyce al escribir *Ulisses:* "La intención de Joyce es nítida: la vida más común, más trivial e insignificante —el día de un irlandés medio, en 1904—, tiene una estructura poética invisible, que la asemeja a la epopeya. Todos nuestros actos tienen sentido; todo tiene sentido. La realidad familiar y sucia de todos los días es, para el artista o para Dios, un poema alegórico: todo hombre vive todos los días, al ir a la oficina, a la taberna, a cualquier

tico de la corriente de conciencia de los personajes, y traduce, por consiguiente, en toda su integridad, el tiempo interior, permite a James Joyce reflejar la confusión laberíntica y desesperante del alma humana. Entre los numerosos monólogos interiores que pueblan el *Ulisses,* merece especial mención el que cierra la novela —un monólogo de Molly Bloom que se explaya en muchas decenas de páginas, continua eyaculación de palabras en que, caóticamente, a lo largo de un insomnio, la mujer de Leopold Bloom rememora su juventud, su iniciación sexual, reflexiona sobre el presente y sobre la realidad circundante, expresa sus apetitos lúbricos y sus frustraciones, sus ensueños y sus ansias. Los planos temporales varían constantemente; los contenidos psíquicos más dispares confluyen, difluyen, se interpenetran; los sintagmas se suceden tumultuosamente, sin ninguna puntuación, obedeciendo a un mínimo de sintaxis: "Adiós a mi sueño por esta noche de todos modos espero que no se va a enredar con esos médicos que lo van a extraviar haciéndole imaginarse que vuelve a ser joven llegando a las 4 de la mañana que deben ser si no son más sin embargo tuvo la delicadeza de no despertarme qué le encuentran a callejear por ahí toda la noche malgastando el dinero y emborrachándose más y más no podrían tomar agua [...] hurgando en el huevo con el cabo de la cuchara una mañana con las tazas sacudiéndose sobre la bandeja y después jugando con la gata ella se refriega contra uno porque le gusta quisiera saber si tiene pulgas es tan mala como una mujer siempre lamiéndose y relamiéndose pero detesto sus zarpas quisiera saber si ven algo que no vemos nosotros mirando fijamente de esa manera cuando se sienta arriba de la escalera tanto tiempo escuchando mientras yo espero siempre qué ladrona también esa hermosa platija fresca que compré creo que voy a comprar un poco de pescado mañana es decir hoy viernes sí lo voy a hacer con un poco de crema blanca con jalea de grosellas negras como hace mucho no esos tarros de 2 libras que traen ciruelas y manzanas mez-

sitio, una *Odisea,* y la vida no es lo que parece, la mediocridad cotidiana de un ser insignificante; en esta mediocridad puede el arte reencontrar el "plano" invisible de un poema épico". Sobre los paralelismos de figuras y situaciones comprobables entre el *Ulisses* y la *Odisea,* v. Robert M. Adams, *Surface and symbol. The consistency of James Joyce's Ulysses,* New York, Oxford Univ. Press, 1962, y Gilbert Highet, *La tradición clásica,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954, t. II, pp. 308 ss.

cladas del London y Newcastle un tarro de Williams y Woods dura el doble si no fuera por los carozos no me resultan esas anguilas bacalao sí voy a comprar un lindo pedazo de bacalao ..." [46].

La célebre obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, se inserta también en esta moderna tradición novelesca, por la ausencia de una "trama uniforme y sistemática, con toda la urdimbre del episodio que atrae otro episodio hasta un final contundente" [47], y por la atención absorbente concedida a la vida psicológica de los personajes, sumamente densa y compleja. Marcel Proust participa de la misma repulsa de Valéry contra la excesiva aproximación de la novela a la realidad informe y trivial, y por eso observa que "ni una sola vez alguno de mis personajes cierra una ventana, se lava las manos, se pone un sobretodo, dice una fórmula de presentación. De haber algo nuevo en este libro [*En busca del tiempo perdido*], sería esto mismo" [48].

Al nombre de Marcel Proust podríamos agregar los de Franz Kafka, William Faulkner, Herman Broch, Lawrence Durrell, las tentativas de los surrealistas en el campo de la novela, etc. La novela se aparta cada vez más del tradicional modelo balzaquiano, se transforma en enigma que no pocas veces cansa al lector, en "novela abierta" de perspectivas y límites inciertos, con personajes extraños y anormales. La narración novelesca se disuelve en una especie de reflexión filosófica y metafísica, los contornos de las cosas y de los seres cobran dimensiones irreales, las significaciones ocultas de carácter alegórico o esotérico se imponen frecuentemente como valores dominantes de la novela. El propósito primario y tradicional de la literatura novelesca —contar una historia— se oblitera y desfigura. *La muerte de Virgilio*, de Herman Broch, es, ante todo, una meditación dramática sobre el sentido y el valor de la obra de arte, de la civilización que la hace posible y que, a su vez, se refleja en ella; Lawrence Durrell, precisamente porque sabe que "nuestros actos cotidianos son en realidad sólo los oropeles que recubren la túnica tejida de oro, la significación profunda", sueña con una novela en que la trama esté casi anulada

[46] James Joyce, *Ulises;* trad. de J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda, 5.ª ed., 1966, pp. 709 s.

[47] Álvaro Lins, *A técnica do romance em Marcel Proust*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1956, p. 140.

[48] *Apud* Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 72.

y, en un presente constante, se estudie, en su amplitud y profundidad insondable, el espíritu humano: "Sueño con un libro que sea bastante poderoso para contener todos los elementos de su ser; pero no es el género de libro al que estamos habituados en los días que corren. Por ejemplo, en la primera página, un resumen de la acción en unas cuantas líneas. Así se podría pasar sin las articulaciones de la narración. Lo que seguiría sería el drama en estado puro, libre de las trabas de la forma. Quisiera escribir un libro que soñase" [49].

Por otra parte, la trama de la novela moderna se torna muchas veces caótica y confusa, pues el novelista quiere expresar con autenticidad la vida y el destino humano, que aparecen como el reino de lo absurdo, de lo incongruente y fragmentario. La trama balzaquiana, la composición de la novela defendida por Bourget, falsificaban la densidad y la pluridimensionalidad de la vida, y por eso la novela contemporánea se sitúa muy lejos de la balzaquiana, sin que ello implique, por lo demás, ninguna desvalorización de Balzac. La recusación de la cronología lineal y la introducción en la novela de múltiples planos temporales que se interpenetran y confunden, constituyen una línea fundamental del rumbo de la novela contemporánea, magistralmente explorada por William Faulkner, por ejemplo. La confusión de la cronología y la multiplicidad de los planos temporales están íntimamente relacionadas con el uso del monólogo interior y con el hecho de que la novela moderna se construya frecuentemente a base de una memoria que evoca y reconstruye lo acontecido [50].

La llamada *nueva novela (nouveau roman)*, designación dada por los periodistas a cierto tipo de novela aparecida en Francia después

[49] Lawrence Durrell, *Justine*, Paris, Corrêa, 1958, pp. 82-83.

[50] Jean Onimus, *op. cit.*, p. 315, recuerda un texto de Charles Péguy sobre la distinción entre *memoria* e *historia*, que esclarece admirablemente algunos aspectos esenciales de la novela moderna: "El envejecimiento es esencialmente una operación de memoria. Ahora bien, la memoria es la que hace toda la profundidad del hombre [...] en este sentido nada es tan contrario y tan ajeno a la historia como la memoria [...]. El envejecimiento es esencialmente una operación por la cual no se tiene un plano (en singular), sino que todo está en ella retrotraído según una infinidad de planos reales, que son los mismos planos en que el acontecimiento se realizó progresivamente, o, más bien, continuamente [...] la historia se desliza paralelamente al acontecimiento [...]. La memoria se funda y se sumerge y sondea en el acontecimiento".

de 1950 [51], es la última expresión de esta ya larga aventura que la novela emprendió en su ansia de liberarse de los patrones tradicionales de la trama. En las teorías y en las obras de sus propugnadores convergen la lección y el ejemplo de los impresionistas, sobre todo de James Joyce y Virginia Woolf, de la novela americana de Faulkner y Dos Passos, etc.

Según Alain Robbe-Grillet, la novela debe liberarse de la trama y abolir la motivación psicológica o sociológica de los personajes, debiendo conceder, en cambio, atención total a los objetos, despojados de todo valor significativo oculto o simbólico, desligados de toda complicidad afectiva con el hombre [52]. El propio Robbe-Grillet clasificó una de sus novelas, *La celosía,* como "narración sin trama", donde sólo existen "minutos sin días, ventanas sin cristales, una casa sin misterio, una pasión sin nadie". En el fondo, la novela de Robbe-Grillet se confunde con un cerebralismo refinado y un formalismo total [53].

---

51 La designación de *nouveau roman* puede dar la idea de una escuela que agrupase a Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, etc. Pero tal escuela no existe, y las afinidades que, en efecto, aproximan mutuamente a estos escritores no impiden que entre ellos haya también profundas diferencias. Sobre esta cuestión, v. Roland Barthes, "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", *Essais critiques,* Paris, Aux Éditions du Seuil, 1964, pp. 101-105.

52 De aquí la designación de *école du regard* que se dio también a la técnica novelesca de Robbe-Grillet. No nos interesa analizar aquí de modo particular los problemas del *nouveau roman;* pero tal vez sea conveniente observar que la literatura "objetualista" de Robbe-Grillet, que deliberadamente se niega a admitir los "viejos mitos de la profundidad" y la existencia de un "corazón romántico de las cosas", expresa, en definitiva, de modo negativo y singularmente angustioso, una visceral complicidad de los objetos con la vida afectiva del hombre, como demostró Lucien Goldmann en un ensayo, discutible en algunos puntos, donde estudia las relaciones de la novela de Robbe-Grillet con la teoría marxista de la reificación (L. Goldmann, "Nouveau roman et réalité", *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, 1964). A veces, las cosas adquieren incluso en las novelas de Robbe-Grillet una significación simbólica fundamental, como aquella mancha de una escolopendra aplastada en la pared, que aparece en *La celosía* y que está cargada simbólicamente de significados eróticos (véase un análisis de esta escena en Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 118).

53 No es extraño que algunos críticos hayan relacionado el *nouveau roman* con el barroco, por ejemplo Georges Raillard, en un ensayo titulado "De quel-

6. Uno de los aspectos más importantes de la problemática de la novela se refiere al modo de presentar y construir la narración, al ángulo específico de la visión, o *punto de vista*, a través del cual se enfocan los personajes y los acontecimientos. La agudeza de este problema se deriva, en buena parte, de la "mala conciencia" del novelista que, ante sus lectores, se siente muchas veces como el adulto que cuenta una historia a un niño y que, de súbito, se turba seriamente ante esta lógica pregunta de su oyente: ¿Cómo sabe que fue así?". Y el novelista ¿cómo ha llegado a saber que los acontecimientos pasaron como él los cuenta? ¿Cómo ha llegado a conocer los secretos de la trama, los sentimientos y propósitos ocultos de sus personajes, etcétera? Esta "mala conciencia" del novelista, resultado de una comprensión deficiente del fenómeno literario, es la que muchas veces le impele a explicar con mistificaciones el origen de su obra: *Robinson Crusoe*, de Defoe, y *Gil Blas*, de Lesage, son presentadas como memorias; *Adolphe*, de Benjamin Constant, como una "anécdota hallada entre los papeles de un desconocido", etc.

Algunos novelistas, poco conscientes de su arte, nunca se habrán planteado los problemas que suscita el punto de vista adoptado en sus obras; otros, sin embargo, han comprendido bien la importancia de este elemento estructural y de sus graves implicaciones. Stendhal escribía en los márgenes del manuscrito de *Lucien Leuwen*: "Al releer, hacerme la doble pregunta: ¿con qué ojos ve esto el protagonista? y ¿con qué ojos lo ve el lector?" [54].

Las técnicas de construcción de la novela y el modo de considerar el punto de vista asumido por el novelista han variado mucho a través de los tiempos, tornándose cada vez más complejos y sutiles.

6.1. Una técnica muy curiosa la constituye el intercambio de cartas entre varios personajes de una novela. Esta forma narrativa alcanzó amplio desarrollo en el siglo XVIII, con autores como Richardson, Smollett, Goethe, Rousseau, Laclos, etc., y, ya en el XIX,

ques éléments baroques dans le roman de Michel Butor", en *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, XIV, 1962, pp. 179-194.

[54] *Apud* Victor Brombert, *Stendhal et la voie oblique*, New Haven, Yale Univ. Press, 1954, p. 5.

Balzac escribe una gran novela ajustada a estos cánones: *Memorias de dos jóvenes esposas* (1842). Por lo demás, esta obra balzaquiana constituye la última gran novela epistolar; el género había entrado en franca decadencia, y Balzac se daba perfecta cuenta de ello, al escribir en el prefacio de aquella novela que "este modo tan verdadero del pensamiento, sobre el cual reposó la mayoría de las ficciones literarias del siglo XVIII", se había transformado en "cosa bastante desusada desde hace casi cuarenta años".

El autor, en el sentido tradicional de la palabra, desaparece, por decirlo así, en la novela epistolar, aunque reaparezca en otra perspectiva: la de editor u organizador de las cartas que componen la novela. Las epístolas son presentadas como escritas por personajes realmente existentes, y la labor del novelista parece limitarse a ordenar y publicar esas misivas. Así, *La nouvelle Héloïse* aparece como "Cartas de dos amantes, recogidas y publicadas por J.-J. Rousseau", y Goethe escribe al comienzo del *Werther:* "Todo lo que pude investigar, en relación con la historia del pobre Werther, todo lo junté con fervor. Aquí lo tenéis". Con estas indicaciones y falsas pistas, se pretendía anular la arbitrariedad del género novelesco, ocultándose fingidamente el novelista detrás de la realidad misma.

Por otro lado, la técnica epistolar elimina por completo la parte narrativa y descriptiva que corresponde al novelista: son los personajes mismos, con su propia voz y empleando la primera persona y el tiempo presente, los que van relatando la acción a medida que ésta se desarrolla. Este procedimiento permite una autoexpresión minuciosa del personaje, una atención muy aguda a todos los hechos y pormenores de la trama, y un desnudamiento de la subjetividad comparable al confesionismo de un diario íntimo [55].

---

55 Para ilustrar esta aserción, transcribimos parte de una carta de *La nouvelle Héloïse* (1.ª parte, XXV). La carta es de Julie, protagonista de la novela, y va dirigida a su amante, Saint-Preux, que está de viaje por el Valais: "Yo lo tenía más que previsto; el tiempo de la felicidad pasó como un relámpago; comienza el de las desgracias, sin que nada me ayude a pensar cuándo acabará. Todo me inquieta y me desanima; una tristeza mortal se apodera de mi alma; sin motivo definido para llorar, se me escapan de los ojos lágrimas involuntarias: no leo en el futuro males inevitables; pero cultivaba la esperanza, y la veo marchitarse todos los días. ¿De qué sirve, ¡ay de mí!, regar las hojas, cuando el árbol está cortado de raíz?".

La técnica de la novela epistolar comporta diversas modalidades. Puede haber en la novela una sola voz, un solo personaje, que se dirige, en general, a un único destinatario. Todavía dentro de esta modalidad, pueden distinguirse dos maneras diferentes de construir la novela: o bien las cartas del personaje no obtienen respuesta, y la novela se transforma en puro soliloquio, patético y apasionado; o sí la obtienen, pero no se reproduce textualmente en la novela, sino que se nos da a conocer parcialmente, a través de las propias cartas del personaje que constituyen la novela. El primer caso está representado por las famosas *Lettres portugaises* (1669), fantásticamente atribuidas muchos años a Sor Mariana Alcoforado [56], monólogo solitario y atormentado de amor, grito de mujer que no tiene respuesta del amante ausente, lo cual mueve a la supuesta monja de Beja a sollozar: "escribo más para mí que para vos"; "paréceme que os hablo, cuando os escribo, y que me estáis un poco más presente".

La modalidad que consiste en construir la novela con las cartas de dos personajes, y que a primera vista puede parecer la más sencilla y natural, es sumamente rara, y Jean Rousset, que dedicó un bello

---

"Siento, amigo mío, cómo el peso de la ausencia me aplasta. No puedo vivir sin ti, bien lo siento: y es lo que más me aterra. Recorro cien veces al día los lugares donde hemos estado juntos, y nunca te encuentro allí; te espero a tu hora habitual: la hora pasa, y tú no vienes [...]. Lo peor es que todos estos males agravan sin cesar mi mayor mal, y, cuanto más me atormenta tu recuerdo, más me gusta evocarlo. Dime, amigo, mi dulce amigo: ¿sabes hasta qué punto es tierno un corazón abatido y cómo la tristeza hace aumentar el amor?".

"Quería hablarte de mil cosas; pero, aparte de que vale más esperar a saber positivamente dónde te encuentras, no me es posible continuar esta carta en el estado en que me hallo al escribirla. Adiós, amigo mío; dejo la pluma, pero ten la seguridad de que no te dejo a ti".

56 Sobre el problema de la autoría de las *Lettres portugaises*, v. la edición, cuidada por Frédéric Deloffre y Jacques Rougeot, de Guilleragues, *Lettres portugaises, Valentins et autres oeuvres*, Paris, Garnier, 1962; y Frédéric Deloffre, "L'énigme des *Lettres portugaises*", en *Bulletin des études portugaises*, 1966, t. 27, pp. 11-27. Sobre la extraordinaria importancia de las *Lettres portugaises* en la evolución de la novela y, especialmente, en el desarrollo de la novela epistolar, cfr. Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967, pp. 37 ss.; Arnaldo Pizzorusso, *La poética del romanzo in Francia*, Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1962, cap. 4; Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967, pp. 223 ss.

estudio a la novela epistolar, menciona sólo dos ejemplos, uno de ellos la novela de Balzac antes mencionada [57].

La novela epistolar puede, finalmente, ofrecer una estructura sinfónica, por decirlo así, constituida por las cartas que diversos personajes se intercambian. Esta es la estructura, por ejemplo, de la novela ya mencionada de Jean-Jacques Rousseau y de *Les liaisons dangereuses,* de Choderlos de Laclos. Esta técnica permite mayor diversidad y complejidad del mundo novelesco: cada personaje tiene un estilo propio, a través del cual se perfila su retrato psicológico, y cada uno presenta, según su carácter, sus intereses, el destinatario de su misiva, etc., un ángulo particular de enfoque de los acontecimientos y de las figuras de la novela. Es decir, mientras que en las *Lettres portugaises* el punto de vista es siempre el mismo, en una obra como *Les liaisons dangereuses* el punto de vista es múltiple, y cambia según que las cartas pertenezcan a un personaje o a otro.

6.2. La novela escrita en primera persona constituye una fórmula muy frecuente, sobre todo en la literatura romántica. Obsérvese, no obstante, que la novela en primera persona ofrece modalidades muy diversas: o bien el "yo" del narrador se identifica con el personaje central de la novela, y ésta se transforma en una especie de diario íntimo, de autobiografía o de memorias, o bien el "yo" del narrador cuenta y describe acontecimientos en que ha intervenido como comparsa, o de los que ha tenido conocimiento, estando el primer plano de la obra dominado por otro personaje, el protagonista de la novela. *A cidade e as serras* es ejemplo de este segundo tipo de novela; el "yo" del narrador se identifica con Zé Fernandes, figura secundaria, mientras que Jacinto, personaje central de la obra, es descrito y presentado por el narrador: "Mi amigo Jacinto nació en un palacio, con ciento nueve mil escudos de renta en tierras de sembradura, de viñedo, de alcornoques y de olivos". *Dom Casmurro,* de Machado de Assis, es ejemplo del tipo de novela primeramente citado.

La novela en que el "yo" del narrador se confunde con el personaje principal es generalmente una narración de carácter introspectivo,

[57] Jean Rousset, *Forme et signification,* Paris, J. Corti, 1962, p. 81. Sobre la estructura de la novela epistolar, véase también la obra reciente de Tzvetan Todorov, *Littérature et signification,* Paris, Larousse, 1967.

que concede atención particular al análisis de las pasiones, de los sentimientos y de los propósitos del protagonista, descuidando no sólo la representación de los ambientes sociales, sino también, en cierta medida, la caracterización de los demás personajes. Esta técnica, en efecto, se revela especialmente adecuada para la manifestación de la subjetividad del personaje central de la novela, ya que es él quien narra los acontecimientos y se desnuda a sí mismo. Las emociones más sutiles, los pensamientos más secretos, las frustraciones y las cóleras, el ritmo de la vida interior, todo, en fin, lo que constituye la historia de la intimidad de un hombre, es detalladamente confesado al lector por el hombre mismo que ha vivido esta historia. Así se establece una especie de complicidad entre el narrador y el lector, una relación de conmovida simpatía muy semejante a la que se instaura, en la vida real, entre un hombre que cuenta sus aventuras, sus desilusiones o sus triunfos, y otro que le escucha. Stendhal comprendió bien estas características de la novela en primera persona, cuando escribió al comienzo de la *Vie d'Henri Brulard:* "Podía escribir, es cierto, usando la tercera persona, *hizo, dijo.* Bien; pero ¿cómo exponer los movimientos íntimos del alma?".

Este tipo de novela, dominado por la figura del narrador, presenta en general la historia de una sola aventura, casi siempre una aventura sentimental vivida en la juventud y de profundas resonancias en la vida íntima del narrador. Así acontece con *Adolphe,* de Constant, con *René,* de Chateaubriand, etc. El ángulo de visión que impera en esta novela y que se impone al lector es, comprensiblemente, el del propio narrador, es decir, el del personaje central. Los demás personajes, así como los acontecimientos, se subordinan a la visión del narrador [58].

---

58 En *Adolphe,* por ejemplo, cuando Ellénore sabe que su amante, Adolphe, no la ama y tiene intención de abandonarla, sufre intensamente, cae en extrema postración física y psicológica, camina paso a paso hacia la muerte. Su tortura, su tragedia y sus reacciones sólo son conocidas, sin embargo, a través de Adolphe, cuyo yo ocupa absorbentemente toda la novela: "la vi de este modo caminar gradualmente hacia la destrucción. Vi grabarse en aquel rostro tan noble y expresivo las señales precursoras de la muerte. Vi, espectáculo humillante y deplorable, cómo aquel carácter enérgico y altivo recibía del sufrimiento físico mil impresiones confusas e incoherentes, como si, en aquellos terribles instantes, el alma, martirizada por el cuerpo, se metamorfo-

Cuando, en la novela en primera persona, el narrador se identifica con un personaje secundario, se pierde el sentido de complicidad íntima, de comunicación directa entre la historia narrada y el lector. La fabulación adquiere objetividad acentuada; el narrador es sólo un testigo de los acontecimientos, y permanece, por tanto, fuera de la interioridad y de la motivación profunda de los actos del personaje principal.

L'étranger de Camus constituye un caso muy especial de novela en primera persona. Esta novela, en efecto, pone la narración en primera persona, paradójicamente, al servicio de una descripción objetiva de los acontecimientos. Así, Camus revela el angustioso y absurdo vacío de su protagonista y del hombre en general. Como observa muy bien Claude-Edmonde Magny, Mersault, el personaje central de la novela, "es el lugar de sus sentimientos y de sus intenciones, pero no origina ni unos ni otros. No está mejor informado sobre sus orígenes y su mecanismo que cualquier espectador de sus actos. Diríase que su vida se proyecta sobre una pantalla a medida que se va desarrollando, y que él la contempla desde el exterior [...]. Por eso aparece como *extraño* a sí mismo: se ve tal como le ven los otros, desde el mismo punto de vista de éstos. La paradoja técnica de la narración de Camus consiste en ser falsamente introspectiva" [59]. Es decir, en Camus, la técnica de construcción de la novela y de presentación de los personajes está indisolublemente ligada a una concepción del hombre y de la existencia.

6.3. Técnica muy diferente es la que consiste en construir la novela en tercera persona —el narrador no utiliza la primera persona

---

sease en todos los sentidos para doblegarse con menos dolor a la degradación de los órganos".

"Un único sentimiento jamás cambió en el corazón de Ellénore: fue su ternura para conmigo. La debilidad rara vez le permitía hablarme; pero fijaba en mí los ojos silenciosa, y parecíame entonces que sus miradas me pedían la vida que yo ya no podía darle. Temía causarle una emoción violenta; inventaba pretextos para salir: recorría al azar todos los lugares donde había estado con ella. Regaba con mis lágrimas las piedras, el tronco de los árboles, todos los objetos que me grababan en el espíritu su recuerdo" (*Adolphe*, Paris, Éd. F. Roches, 1929, pp. 95-96).

[59] Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1948, p. 75.

como si estuviese participando en la acción o fuese el protagonista—; el novelista asume las dimensiones de un ser omnisciente en relación con los personajes y los acontecimientos de la obra. Tal es el caso, por ejemplo, de Balzac, de Victor Hugo, de Alexandre Herculano, de Charles Dickens, etc. El narrador se transforma en auténtico demiurgo conocedor de todos los acontecimientos en sus más pequeños detalles, sabe la historia de todos los personajes, penetra en lo más íntimo de las conciencias y en todos los meandros y secretos de la organización social. La visión de este creador omnisciente es panorámica y total, y el lector se identifica con esa visión omnisciente del novelista.

La presencia del autor demiurgo es visible en el desarrollo de toda la novela, principalmente en los comentarios y juicios que hace constantemente acerca de los personajes y de los hechos narrados, así como en las interferencias demasiado directas en la conducción de la trama. Así se explica que, en este tipo de novela, la descripción, el comentario y la narración propiamente dicha ocupen mucho espacio, en detrimento del diálogo y de la actuación directa de los personajes. En algunas novelas, como *Los miserables* de Victor Hugo, la extensión de los comentarios, de las descripciones y de las interferencias del autor omnisciente es un elemento nocivo, pues llega a perturbar fuertemente el ritmo de la novela.

6.4. Esta técnica del autor omnisciente fue criticada y acerbamente combatida en la segunda mitad del siglo XIX por autores como Flaubert, Maupassant y Henry James, que abogaron por un método objetivo de construcción de la novela, utilizando la tercera persona, pero eliminando la presencia demiúrgica del autor y dejando actuar a los personajes sin la constante interferencia del novelista. La novela de Balzac fue considerada como una obra poderosa, pero radicalmente afectada por la ingenuidad y elementalidad de los procesos artísticos [60]. Con Flaubert, la novela se transforma definitivamente en obra

[60] Ya en nuestro siglo, Ortega y Gasset, partidario de la tradición de Flaubert y de James de la novela como una perfecta obra de arte, escribe esclarecedoramente acerca de Balzac: "La verdad es que, salvo uno o dos de sus libros, el gran Balzac nos parece hoy irresistible. Nuestro aparato ocular, hecho a espectáculos más exactos y auténticos, descubre, al punto, el carácter

de arte, que trata de configurar rigurosamente la vida, *presentando*, y no *describiendo*, los personajes y los acontecimientos, y debiendo el novelista mantener una actitud objetiva ante el mundo que crea.

Zola, considerando el método del novelista semejante al del hombre de ciencia, que expone y analiza estrictamente los hechos, afirma que el novelista debe estudiar escrupulosamente la naturaleza y exponer lo que ve, sin introducir en la obra su emoción o su pasión, pues estos elementos, ajenos a los hechos estudiados en la novela, perturbarían forzosamente la autenticidad de la obra novelesca [61]. Maupassant, en el célebre prefacio de *Pierre et Jean*, aboga por una novela rígidamente objetiva, que represente con exactitud los hechos, los gestos, el comportamiento, en suma, de los personajes, pues el novelista psicólogo transfiere irremediablemente su *yo* a los *otros*, pasando así a manejar como dueño omnisciente las figuras de su novela, transformadas en peleles.

En *Madame Bovary*, por ejemplo, no existe un narrador todopoderoso que desde lo alto vaya dirigiendo y controlando el desarrollo de la acción: el punto de vista que informa la novela es ante todo el de Charles Bovary y, en segundo lugar, el de Mme. Bovary, con algunas alternancias del punto de vista del narrador [62].

---

convencional, falso, de *à peu près*, que domina el mundo de la *Comedia humana*. Si se me pregunta por qué motivo la obra de Balzac me parece inaceptable [...], responderé: "Porque el cuadro que me ofrece es sólo un chafarrinón" (*Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, t. III, p. 390).

61 Cfr. A. Chassang y Ch. Senninger, *Les textes littéraires généraux*, Paris, Hachette, 1958, p. 104.

62 Jean Rousset, en su obra ya citada, *Forme et signification*, dedica un penetrante estudio a la técnica novelesca de *Madame Bovary*. A propósito del punto de vista en la novela, escribe: "Todos estos sueños de Emma, estas inmersiones en su intimidad, que son los momentos en que Flaubert funde más estrechamente su punto de vista con el de su protagonista, abundan, muy lógicamente, en las fases de inercia y de tedio, que son también los *adagios* de la novela, en que el tempo se vacía, se repite, parece inmovilizarse [...]. En contrapartida, cuando la acción debe avanzar, cuando hay hechos nuevos que aducir, el autor recupera sus derechos soberanos y su punto de vista panorámico, vuelve a tomar sus distancias, puede presentar de nuevo aspectos exteriores de su protagonista [...]. La importancia adquirida en la novela de Flaubert por el punto de vista del personaje y por su visión subjetiva, en

Por lo demás, esta técnica de la novela objetiva, técnica elaborada y defendida por los realistas y naturalistas en la segunda mitad del siglo XIX, no constituye la primera reacción contra la técnica del novelista omnisciente. Stendhal había construido sus novelas con una técnica muy compleja y sutil, que elimina con gran frecuencia el punto de vista del autor que lo sabe todo y todo lo abarca en una visión panorámica [63].

Stendhal, adoptando los procedimientos que habían de caracterizar, casi un siglo más tarde, el lenguaje fílmico y la novela moderna norteamericana de Caldwell, Faulkner, Steinbeck, etc., propende más a *mostrar* a sus personajes que a hablar de ellos, a comentarlos, etc. En los márgenes del manuscrito de *Lucien Leuwen* dejó Stendhal algunas indicaciones preciosas sobre su técnica de novelista: "Yo no digo: fulano gozaba de las dulces efusiones de la ternura materna, de esos consejos tan suaves del corazón de una madre, como en las novelas vulgares. Doy la cosa misma, el diálogo, y evito decir que es una frase enternecedora"; "Carácter de este *opus:* química pura. Describo exactamente lo que los demás anunciaban con una palabra vaga y elocuente". Al releer una escena en que Lucien Leuwen, después de experimentar cierto abatimiento durante el día, se dirige al teatro y se divierte con unas bailarinas, con quienes bebe champán y conversa alegremente, Stendhal anota: "He aquí la verdadera forma de decir en una novela: tenía una sensibilidad loca y viva" [64]. El novelista demiurgo, que da a conocer al lector todos los pormenores y se-

---

detrimento de los hechos registrados desde el exterior, tiene como consecuencia aumentar considerablemente la parte de los movimientos lentos, reduciendo la intervención del autor testigo, que abdica de una parcela variable de sus derechos de observador imparcial" (pp. 129-130 y 131-132).

63 La nueva técnica utilizada por Stendhal en sus novelas, tan diferente de la de un Balzac o de un Victor Hugo, debe de haber contribuido en gran medida a la escasa o nula aceptación de la obra stendhaliana en la época de su publicación. Stendhal innovaba demasiado, y el público no estaba preparado para comprenderle. Por eso la gloria de Stendhal no comenzó a afirmarse hasta fines del siglo XIX. Sobre los problemas de la novela en Stendhal, v. el exhaustivo estudio de Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti, 1958.

64 *Apud* Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947, p. 282.

cretos de la trama y de los personajes, está ausente de la obra stendhaliana.

En efecto, tanto en *El rojo y el negro* como en *La cartuja de Parma,* lo esencial de los acontecimientos se enfoca desde el ángulo de visión de los personajes principales, sobre todo de Julien Sorel y de Fabrice del Dongo. Cuando, en el seminario de Grenoble (*El rojo y el negro,* lib. I, cap. XXV), Julien cae al suelo en una especie de desmayo, que le priva de movimiento y provoca la pérdida de la vista, Stendhal describe lo que pasa utilizando sólo sensaciones auditivas y táctiles, es decir, las que Julien Sorel podía experimentar en el estado en que se hallaba. El famoso episodio de la "nota secreta" (*ibid.,* lib. II, cap. XXI) deja en el lector una penosa impresión de oscuridad y confusión, simplemente porque tal episodio permanece oscuro para el propio Julien Sorel y porque Stendhal, adaptándose fielmente a la óptica de su personaje, no proporciona al lector ningún esclarecimiento complementario. El ejemplo más célebre y genial de esta técnica novelesca de Stendhal consiste en la descripción de la batalla de Waterloo, al principio de *La cartuja de Parma.* Stendhal no describe la batalla de modo sistemático y global, como si fuese un espectador que, desde la cima de un monte, asistiese a su desarrollo y así pudiese pintarla en su totalidad (Victor Hugo, novelista omnisciente, adopta este procedimiento en la descripción de la misma batalla en *Los miserables,* II, 1). Los acontecimientos de esta lucha gigantesca son vistos únicamente a través de la mirada ingenua y adolescente de Fabrice del Dongo, y de aquí el carácter discontinuo, confuso y muchas veces antiheroico, de esta visión de Waterloo. Tiroteo lejano, grupos de jinetes que cruzan a galope un campo y luego desaparecen, un oficial de pelo rubio que pasa rodeado de una pequeña escolta y que, según Fabrice llegó a saber, era el mariscal Ney, balas de cañón que estallan con estruendo, jirones de combates, fugas desordenadas... Acabada la batalla, Fabrice reflexiona sobre los acontecimientos que ha presenciado, sin lograr una idea precisa de lo sucedido: "Durante los quince días que Fabrice pasó en una hospedería de Amiens, explotada por una familia adulona y avara, los aliados invadían Francia y Fabrice parecía otro hombre: tan profundamente reflexionó sobre las cosas que acababan de sucederle. Sólo seguía siendo niño en un

punto: lo que había visto ¿era una batalla y, en segundo lugar, era la batalla de Waterloo?".

6.5. El problema del ángulo de visión, del modo de presentar los acontecimientos y los personajes, sigue preocupando al novelista moderno, y en este dominio se producen muchas de las innovaciones de la novela contemporánea. El cine, con su objetividad extrema, con la ausencia de un narrador propiamente dicho y de comentarios y juicios sobre los personajes, ha ejercido en este punto influjo notable sobre la novela. En el cine, el personaje se presenta a sí mismo, y se caracteriza a través de sus propios gestos, de sus palabras y actos. Esta técnica cinematográfica, conjugada con una psicología *behaviorista* que rechaza los métodos y los datos de la psicología tradicional [65], explica la estructura de la novela americana de Dos Passos, Faulkner, Caldwell, Steinbeck, etc., y de la llamada novela neo-realista, ampliamente subsidiaria de esta novela americana.

En este tipo de novela, el autor no describe al personaje, ni en su aspecto físico, ni en el aspecto psicológico, ni comenta sus intenciones, actos o palabras; se limita a presentarlo, a mostrarlo a través del diálogo, de los gestos, de las acciones, como haría una cámara cinematográfica. Al mismo tiempo, el novelista neo-realista se niega a

---

[65] Merleau-Ponty caracteriza muy bien esta psicología *behaviorista* que tanto ha influido sobre la novela moderna: "La psicología clásica aceptaba sin discusión la distinción entre la observación interior o introspección y la observación exterior. Los "hechos psíquicos" —la cólera, el miedo, por ejemplo— sólo podían ser conocidos directamente por dentro y por el que los experimentaba. Los psicólogos de hoy día hacen ver que la introspección, en realidad, no me revela casi nada. Si trato de estudiar el amor o el odio por la pura observación interior, encuentro muy pocas cosas que describir: cierta angustia, algunas palpitaciones del corazón; en resumen, hechos triviales que no me revelan la esencia del amor ni del odio. Cada vez que llego a observaciones interesantes es porque no me he limitado a coincidir con mi sentimiento, es porque he logrado estudiarlo como comportamiento, como una determinada modificación de mis relaciones con el prójimo y el mundo [...]. Cólera, vergüenza, odio, amor, no son hechos psíquicos ocultos en lo más profundo de la conciencia del prójimo: son tipos de comportamiento y estilos de conducta visibles desde fuera. Están en este rostro o en aquellos gestos, y no ocultos tras ellos" (*apud* Juan Goytisolo, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 61-62).

analizar psicológicamente sus personajes mediante la introspección o las cogitaciones monológicas [66]. La recusación del análisis psicológico y la denuncia de las ilusiones de la introspección corresponden al propósito, manifestado por todos los neo-realistas, de traer a la novela los grupos humanos más abandonados por la fortuna, de escasa o nula cultura, bestializados por el trabajo, la esclavitud o el hambre. Un personaje perteneciente a uno de estos grupos humanos no tiene, como es obvio, la capacidad de reflexión y de autoobservación que hemos de admitir, en cambio, en el personaje de una novela psicológica (y por eso la novela psicológica tradicional busca sus personajes en un ambiente social en que sean posibles el ocio y la cultura). Juan Goytisolo, uno de los representantes más notables del neo-realismo español, dedica uno de los ensayos de su obra *Problemas de la novela* a una confrontación muy interesante entre la novela francesa y la novela americana. Generalmente, el novelista francés tiene estudios superiores, es inteligente, lee a Heidegger, aprecia a Mozart, y sus personajes participan de su cultura, de sus gustos y de su inteligencia. De aquí que la novela francesa revele propensión incontenida al análisis psicológico. Por el contrario, los grandes novelistas norteamericanos de nuestros días han tenido una vida dura y una formación bastante accidentada: Faulkner fue mecánico, pintor de paredes, carpintero; Caldwell, motorista, futbolista, cocinero... No nos asombra que sus personajes sean rudos y groseros: "Los protagonistas de Faulkner, Caldwell, Steinbeck, se expresan de un modo directo, rudimentario. Son pobres peones agrícolas, obreros sin trabajo, negros analfabetos. Inútilmente buscaremos en sus libros el pensamiento del novelista" [67].

La novela americana de Steinbeck, Faulkner, etc., y la novela neo-realista europea se presentan como una acumulación de hechos, como una especie de registro estenográfico de manifestaciones de los personajes, como un montaje cinematográfico de escenas. No existe un narrador omnisciente, ni un personaje que goce de un punto de

[66] A veces, como sucede en la obra de Faulkner, el procedimiento *behaviorista* de presentar un personaje alterna con el análisis interior. En la estética novelística de Faulkner, el monólogo desempeña función muy importante (recuérdese, por ejemplo, el comienzo de *El sonido y la furia*).

[67] Juan Goytisolo, *op. cit.*, p. 51.

vista privilegiado. A veces se comprueba la existencia de una pluralidad de puntos de vista, pues el narrador se identifica sucesivamente con los diversos personajes. El designio expresado por Maupassant en el prefacio de *Pierre et Jean* —la creación de una novela rigurosamente objetiva—, ha sido ampliamente realizado en esta literatura novelesca, aunque deba reconocerse cuán ilusoria es la objetividad total a que aspira la técnica *behaviorista* de la novela. En efecto, basta la simple presencia, en el diálogo de una novela, de fórmulas como *dijo, respondió,* etc., para que la intervención del novelista quede denunciada [68].

Esta técnica de construcción de la novela exige del lector una actitud mental activa, en cierto modo copartícipe de la creación de la novela [69]. El novelista omnisciente, en su afán de revelarlo todo, con su gesto cortés de proporcionar un conocimiento perfecto de la acción y de los personajes [70], condena al lector a una actitud de pasividad acentuada; Faulkner o Dos Passos, por el contrario, al ofrecer una realidad compleja, que no comentan ni interpretan como dueños todopoderosos, exigen un lector vigilante, que dé sentido a lo que el novelista presenta objetivamente. De aquí se derivan, en buena parte, las dificultades de muchos lectores ante Faulkner, en cuya obra es muy frecuente, por ejemplo, la elisión de un elemento importante de la trama, debiendo el lector reconstruir ese elemento elidido. La castración de Benjy, en *El sonido y la furia,* no se le comunica explícitamente al lector; sólo es revelada por su refracción en la conciencia de otro personaje [71].

---

68 Nathalie Sarraute, *op. cit.,* p. 110.

69 Cfr. José María Castellet, *La hora del lector,* Barcelona, Seix Barral, 1957.

70 Mariano Baquero Goyanes escribe sobre Balzac: "Por otro lado, la omnipresencia del narrador, que se considera a sí mismo como historiador o cronista, supone, en muchos casos, una especie de cortés gesto para con el lector. El historiador desea presentarle los hechos en la forma que juzga más cómoda y conveniente, evitando o suavizando las que pudieran parecer trabas o dificultades. De ahí el papel que Balzac asume de traductor, de corrector, de aclarador" ("Cervantes, Balzac y la voz del narrador", en *Atlántida,* 1963, número 6, p. 592).

71 Este procedimiento de Faulkner representa una influencia más de la técnica cinematográfica. El procedimiento fue inaugurado por Chaplin, en *La*

7. Algunos autores afirman, más o menos abiertamente, la subordinación genética de la novela a la epopeya. Esta manera de considerar el problema de las interrelaciones de la epopeya y de la novela nos parece muy arbitraria; se basa en una teoría naturalista-evolucionista de las formas literarias, muy en boga desde hace aproximadamente medio siglo, pero que no puede sostenerse de modo válido y convincente. Al analizar esta cuestión, el gran Menéndez Pelayo escribió, no sin cierta ambigüedad, que la novela y todas las demás formas narrativas modernamente cultivadas "son la antigua epopeya destronada, la poesía objetiva del mundo moderno, cada vez más ceñida a los límites de la realidad actual, cada vez más despojada del fondo tradicional, ya hierático, ya simbólico, ya meramente heroico" [72]. Esta afirmación nos parece verdadera si se interpreta en el sentido de que la novela moderna *equivale* a la epopeya antigua, sin que esto implique ninguna relación *genérica* entre ambas formas literarias. Tal equivalencia, sin embargo, basada en el común propósito de expresar la realidad objetiva, sólo puede ser justamente entendida si se tienen presentes los profundos caracteres diferenciales que separan a la epopeya de la novela —caracteres que no son sólo elementos meramente externos, como el uso del verso o de la prosa, sino que afectan a la naturaleza interna y esencial de ambas formas literarias.

Tales caracteres, sumariamente indicados por el propio Menéndez Pelayo, se reducen a un fundamental motivo histórico-filosófico: la epopeya corresponde a los tiempos del mito, al "período de viva y fresca intuición y de religioso terror ante los arcanos de la Naturaleza misteriosa y tremenda" [73], cuando el hombre no había cobrado aún conciencia de su significación de individuo [74]. La novela es la forma

opinión pública, donde la partida de un tren se representa con sombras y luces que se reflejan en el rostro de una joven abandonada en el andén.

72 Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 2.ª ed., Madrid, C. S. I. C., 1961, t. I, p. 8.

73 Id., *ibid.*, pp. 8-9.

74 Lukács escribe: "Desde siempre se ha considerado como característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad. Y con razón, porque el sistema de valores finito y cerrado que define el universo épico crea un todo demasiado orgánico para que, en él, un único elemento esté en condiciones de aislarse conservando al mismo

literaria representativa, por excelencia, del mundo burgués y del hombre como individuo, como entidad autónoma, como realidad singular ante el mundo y la sociedad.

No sin razón se sitúa el nacimiento de la novela europea moderna en el siglo XVIII, época del triunfo político y cultural de la burguesía, cuando se produce la agonía irremediable de la epopeya y de la tragedia clásicas, resucitadas por el Renacimiento y en las que el mito greco-latino desempeña una función primordial. Como recuerda Hegel, una constitución sólida del Estado, una administración rigurosamente establecida, con leyes firmes que orientan y condicionan la actividad pública y privada del hombre, con ministerios, cancillerías, policías, etc., no pueden proporcionar la atmósfera, los personajes y asuntos propios del poema épico [75]. La novela constituye la forma artística representativa de este mundo desmitificado y desdivinizado, y su protagonista problemático, simultáneamente en comunión y ruptura con el mundo, expresa la nueva situación del hombre en la moderna sociedad individualista.

8. Por último, consideremos brevemente otras dos formas narrativas: el *cuento* y la *novela corta*. Tanto uno como otra se diferencian de la novela no sólo por su menor extensión, sino también, y sobre todo, por tener caracteres estructurales muy diversos (íntimamente relacionados, como es obvio, con la extensión).

El cuento es una narración breve, de trama sencilla y lineal, caracterizado por una fuerte concentración de la acción, del tiempo y del espacio [76]. Que sea una narración breve no implica que un cuento perfectamente estructurado pueda convertirse en novela, pues la estructura del cuento, cuando se realiza auténticamente, es irreversi-

---

tiempo su vigor, de erguirse con suficiente altivez para manifestarse como interioridad y transformarse en personalidad. La omnipotencia de la ética que define a cada alma como realidad singular e incomparable permanece todavía ajena a este mundo" (*La théorie du roman*, ed. cit., p. 60).

75 Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1944, t. III, 2.e Partie, pp. 103-104.

76 Véase el magistral análisis del cuento como forma literaria realizado por el Prof. Massaud Moisés en su ensayo *Conceito e estrutura do conto*, sep. de la *Revista de Letras* da Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, vol. V, 1964 (reproducido ahora, con alteraciones, en la obra del mismo autor titulada *A criação literária*, S. Paulo, Edições Melhoramentos, 1967, pp. 95-121).

ble [77]. El cuento es ajeno a la intención novelesca de representar el flujo del destino humano y el crecimiento y la maduración de un personaje, pues su concentración estructural no implica el análisis minucioso de las vivencias del individuo y de sus relaciones con el prójimo. Un breve episodio, un caso humano interesante, un recuerdo, etc., constituyen el contenido del cuento. Arte de sugestión, el cuento se aproxima muchas veces a la poesía, y, en el período romántico, por ejemplo, se convirtió con gran frecuencia en una forma literaria fantástica [78].

La novela corta se define fundamentalmente como la representación de un acontecimiento, sin la amplitud de la novela normal en el tratamiento de los personajes y de la trama. Si imaginamos la trama novelesca como un árbol grande y frondoso, podemos considerar la trama de la novela corta como una rama desgajada de un árbol. Esta analogía expresa el carácter condensado de la acción, del tiempo y del espacio en la novela corta, así como el ritmo acelerado del desarrollo de su trama. Las largas digresiones y descripciones propias de la novela desaparecen en la novela corta, así como los exhaustivos análisis psicológicos de los personajes. "Incluso cuando una novela corta parece que va a "durar", no es de la manera lenta e imprevisible de la otra novela. Nacida de un aspecto a veces muy fugaz de la vida, conserva siempre una instantaneidad que, en una novela normal, fatigaría y abrumaría al lector" [79].

---

[77] Acerca de *A cidade e as serras*, procedente del desarrollo del cuento *Civilização*, afirma Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 66: "Como se trataba de un cuento —y era, por tanto, irreversible—, al pretender desdoblarlo en una novela, Eça escribió una obra que *sigue siendo esencialmente un cuento*, aunque los varios injertos y la lentitud narrativa perturben la impresión. Basta que limpiemos la obra de las adiposidades adheridas *a posteriori*, para percibir que el núcleo residual corresponde rigurosamente a un cuento".

[78] Cfr. P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

[79] *Apud* A. Chassang y Ch. Senninger, *Les textes littéraires généraux*, ed. cit., p. 451.

VII

LA PERIODIZACIÓN LITERARIA

1. La literatura, actividad específica del hombre creador de valores, se sitúa forzosamente en el devenir temporal y en el decurso histórico. Las obras literarias, sin embargo, no se insertan en el curso temporal de modo heteróclito o fortuito, ni como una gigantesca colección de individuos absolutamente ajenos entre sí. Es lógico, por consiguiente, que los historiadores y los estudiosos del fenómeno literario, movidos por auténticas exigencias críticas o, a veces, por razones meramente didácticas, hayan procurado establecer divisiones y balizas en el dominio vastísimo de la literatura.

2. Debe reconocerse, no obstante, que las tentativas realizadas en el campo de la periodización literaria presentan con frecuencia marcada heterogeneidad y falta de fundamento.

Recurrir al concepto puramente numérico de siglo carece de todo valor crítico. El siglo es unidad estrictamente cronológica, cuyo inicio y término no determinan forzosamente el nacimiento o la muerte de movimientos artísticos, de estructuras literarias, de ideas estéticas, etcétera. Dentro de esa unidad cronológica, existe siempre una profunda diversidad en todos los campos de la actividad humana, de suerte que hablar de "literatura del siglo XVIII" o de "literatura del siglo XIX", como de unidades periódicas, equivale a colocar bajo un rótulo común obras y experiencias literarias fuertemente dispares y antagónicas.

Tan inconsistente como la división en siglos es la fijación de los períodos literarios según acontecimientos políticos o sociales: literatura del reinado de Luis XIV, literatura isabelina o victoriana, etc. Esta enfeudación de la historia literaria a la historia general, política o social —enfeudación que duró largo tiempo y todavía persiste—, radica en una concepción viciada del fenómeno literario, entendido como una especie de epifenómeno de los factores políticos y sociales y, por tanto, como elemento carente de autonomía y desarrollo propio. Ahora bien, los reinados y los acontecimientos políticos, igual que los siglos, no determinan automáticamente el declive o florecimiento de valores literarios, de suerte que puedan ser utilizados como límites de su periodización. Esto no significa, sin embargo, que no deba reconocerse la profunda acción dialéctica de los factores sociopolíticos sobre el fenómeno literario, o que no deba admitirse, de modo más particular, el relevante influjo de los cambios sociales en la transformación de las estructuras literarias.

Pero los grandes obstáculos que es necesario evitar en la periodización literaria son el puro nominalismo, que considera el concepto de período como simple etiqueta desprovista de todo contenido real, y una solución de tipo metafísico, en que los períodos son como entidades trans-históricas. La actitud nominalista es actitud escéptica; reduce la historia literaria a un acervo de hechos concretos e irreductiblemente singulares, carente de todo significado, desconociendo, por lo mismo, un aspecto esencial de la actividad literaria: la existencia de estructuras genéricas que, desde muchos puntos de vista, hacen posible la obra individualizada. Paul Valéry, expresando este escepticismo, escribió en sus *Mauvaises pensées* que es imposible pensar seriamente con palabras como "clasicismo", "romanticismo", "humanismo" y "realismo", porque nadie mata la sed ni se embriaga con los rótulos de las botellas. Opinamos, sin embargo, que el problema debe plantearse de modo diferente: lo importante es que el rótulo no sea arbitrario, que corresponda al contenido de la botella, y que, por tanto, la etiqueta tenga justificación y legitimidad. Y no vale la pena desarrollar, en sentido opuesto al de Valéry, la analogía entre los rótulos de las botellas y las designaciones de los períodos literarios, porque conocemos bien la falaz consistencia de los raciocinios analógicos... El escepticismo de una concepción nominalista de los pe-

ríodos literarios es, sin embargo, comprensible, si se tiene en cuenta el uso licencioso de vocablos como "clasicismo", "romanticismo", "realismo", etc. Cuando muchos y autorizados críticos hablan del "movimiento romántico" introducido por S. Pablo en el pensamiento griego, o de la textura y de la esencia románticas de la *Odisea*, o cuando afirman que el romanticismo "nació en el paraíso terrenal" y que "la serpiente fue el primer romántico", se comprende que un estudioso como el Prof. Arthur O. Lovejoy escriba que "la palabra *romántico* ha llegado a significar tantas cosas que, por sí sola, no significa nada. Ha dejado de realizar la función de signo verbal" [1].

Una concepción metafísica de los períodos literarios, como cuando se defiende la existencia de un romanticismo o de un clasicismo eternos, sólo es posible con la anulación radical de la historicidad del hombre, incluso cuando un determinado clasicismo o romanticismo es presentado como variación histórica de una entidad básica y atemporal, puesto que, como ha subrayado Heidegger, con "la idea de que todo acontecimiento histórico individual es la variación de acontecimientos más generales, de tipos, [...] queda definitivamente obstruido el acceso a la Historia verdadera" [2]. Los períodos literarios no son anteriores a las obras concretas e individuales, como una esencia indefinida, pero tampoco se reducen a meros nombres establecidos arbitrariamente.

3. Es necesario, por consiguiente, elegir criterios literarios para fundamentar y definir los períodos literarios, evitando la intromisión perturbadora de esquemas y clasificaciones procedentes de la política, de la sociología, de la religión, etc. El punto de partida tendrá que ser la propia realidad histórica de la literatura, las doctrinas, las experiencias y las obras literarias, para no caer precisamente en el nominalismo o en el metafisicismo que criticamos en el parágrafo anterior.

A nuestro modo de ver, el Prof. René Wellek halló el camino justo, al definir el período literario como "una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias

[1] Arthur O. Lovejoy, "On the discrimination of romanticisms", *English romantic poets*, ed. by M. H. Abrams, New York, Oxford Univ. Press, 1960, p. 6.

[2] Beda Allemann, *Hoelderlin et Heidegger*, Paris, P.U.F., 1959, p. 276.

cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse" [3]. Esta definición presenta el período literario como "categoría histórica" o "idea reguladora", excluyendo tanto la tendencia nominalista como la tendencia metafísica, pues los caracteres distintivos de cada período están enraizados en la propia realidad literaria y son indisociables de un proceso histórico determinado. Como añade Wellek, con el auxilio de esta "idea reguladora", de este esquema, "interpretamos el proceso histórico. Pero este esquema de ideas lo hemos encontrado en el proceso mismo". Así fundamentada, la periodología literaria no se confunde con ninguna especie de tipología literaria de tenor psicológico o filosófico, pues los esquemas tipológicos desconocen la historicidad de los valores literarios.

4. Fijemos la atención en la definición propuesta por René Wellek. Como se observa, el período se define por un "sistema de normas, pautas y convenciones literarias", es decir, por una *convergencia* organizada de elementos, y no por un elemento solo. El romanticismo, por ejemplo, está constituido por una constelación de rasgos —hipertrofia del yo, concepto de imaginación creadora, irracionalismo, pesimismo, ansia de evasión, etc.—, y no por un solo rasgo. Cada uno de los elementos formativos de la estética romántica puede haber existido anteriormente, aislado o integrado en otro sistema de valores estéticos, sin que ello implique la existencia de romanticismo en el siglo XVI o XVII, por ejemplo. No debemos olvidar que el romanticismo sólo se afirma cuando, en una sección de tiempo determinada, se produce determinada constelación de valores, y tampoco se debe olvidar que un elemento, unívoco cuando se considera en abstracto, asume significados diversos cuando se integra en contextos diferentes. Podemos decir que la perspectiva estructuralista es indispensable para la comprensión exacta de la naturaleza de los períodos literarios, pues éstos consisten, como ha escrito recientemente Giulio Carlo Argan, en un "área espacio-temporal en que determinado sistema de signos desarrolla y agota todas las posibilidades de significación", constituyendo "un ámbito dentro del cual *tout*

[3] René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, ed. cit., p. 318.

se tient, pero más allá del cual *rien ne va plus*[4]. Por estas razones, hablar de romanticismo a propósito de Eurípides, Bernardim Ribeiro, Shakespeare, etc., carece de sentido histórico y de rigor crítico, incluso cuando se añade al vocablo "romanticismo" una expresión como *avant la lettre* u otra semejante.

Por otro lado, la definición de Wellek muestra claramente que el concepto de período literario no se identifica con una mera división cronológica, pues cada período se define por el *predominio*, no por la vigencia absoluta o exclusiva, de determinados valores. Tal concepción de los períodos literarios admite la coexistencia de estilos diversos al mismo tiempo y en la misma área geográfica, al contrario de lo que piensan quienes, dominados por una indemostrable filosofía hegeliana de la historia, reducen todas las manifestaciones artísticas de una época a un único patrón —el que resultaría de un *Zeitgeist* fantasmagóricamente omnímodo. Un período no se caracteriza por una perfecta homogeneidad estilística, sino por el predominio de un estilo determinado[5]. Eugenio Battisti, el notable historiador italiano

[4] Respuesta de Giulio Carlo Argan a la encuesta sobre *Strutturalismo e critica*, dirigida por Cesare Segre y publicada en el magnífico catálogo general de la editorial "Il Saggiatore" para el año 1965.

[5] Cfr. Paul L. Frank, "Historical or stylistic periods?", en *The journal of aesthetics and art criticism*, 1955, XIII, núm. 4. Sobre el concepto de estilo, léanse las siguientes consideraciones de Helmut Hatzfeld: "Estilo individual es el aspecto particular de un artefacto verbal que revela la actitud del autor en la elección de sinónimos, vocabulario, énfasis en el material vocabular abstracto o concreto, preferencias verbales o nominales, propensiones metafóricas o metonímicas; todo esto, sin embargo, no sólo desde el punto de vista del *écart* del diccionario y de la sintaxis, sino también desde el punto de vista del conjunto ficcional, cuya organización es servida por esas preferencias con todos los pormenores y ramificaciones artísticas.

"Estilo de época es la actitud de una cultura o civilización que surge con tendencias análogas en arte, literatura, música, arquitectura, religión, psicología, sociología, formas de cortesía, costumbres, vestuario, gestos, etc. En lo que atañe a la literatura, el estilo de época sólo puede ser valorado por las contribuciones de la forma de estilo, ambigüas en sí mismas, que constituyen una constelación que aparece en diferentes obras y autores de la misma época y parece informada por los mismos principios perceptibles en las artes afines" (escrito especialmente para la obra de Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964, pp. 24-25). Como es obvio, para el estudio de la periodización literaria interesa sobre todo el concepto de estilo de época.

que tan profundamente se ha ocupado de los problemas del Renacimiento y del Barroco, escribe de manera muy esclarecedora: "El reconocimiento de la copresencia cronológica de diversos componentes, de los que unas veces predomina uno y otras veces otro, pero sin excluirse en absoluto, aunque se trate de un ambiente restringido o de un período limitado, es la única solución admisible, aunque complique y no simplifique el panorama. La posibilidad de reducirlo todo a unos pocos conceptos simples es un mito metodológico, fruto exclusivamente de la ignorancia o de la pereza" [6]. En Francia, por ejemplo, durante el siglo XVII, coexisten un estilo barroco y un estilo clásico, con caracteres diferentes y hasta opuestos, pero con frecuentes interferencias mutuas. Hasta cerca de 1640, podrá hablarse de predominio del estilo barroco, y, desde esta fecha, de predominio del clasicismo [7]; pero, de todos modos, se verifica a lo largo de la misma época la coexistencia de dos sistemas de normas diferentes. Muchas veces, estos dos sistemas no se limitan a coexistir, sino que se interpenetran y confunden inextricablemente en el mismo artista y hasta en la misma obra [8].

El concepto de período literario que estamos analizando implica todavía otra consecuencia muy importante: los períodos no se suceden de manera rígida y lineal, como bloques monolíticos yuxtapuestos, sino a través de zonas difusas de imbricación e interpenetración. Un sistema de normas no se extingue abruptamente, en un año y mes determinados, como tampoco se forma de golpe, súbitamente. También en este dominio opera inexorablemente el ritmo dialéctico del tiempo: en cada período, en la síntesis cultural y artística que le es propia, pulsa la herencia del pasado y se prefiguran, con trazos más o menos pronunciados, las facciones del futuro. El proceso de formación y desarrollo de un período literario es lento y complejo, y en cada nuevo período subsisten, en grado variable, elementos del anterior. En el romanticismo persisten elementos neoclásicos, como en el realismo elementos románticos. La utilización de fechas pre-

6 Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 47.

7 Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1956, t. I, p. 578.

8 Racine, por ejemplo, ha sido estudiado en esta perspectiva por Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

cisas para señalar el fin de un período y el comienzo de otro, como mojones para separar dos terrenos contiguos, carece de valor crítico; sólo puede atribuírsele una función de simple balizamiento, como para indicar un momento particularmente representativo en la aparición de un período.

5. Los problemas planteados por el estudio de los períodos literarios son múltiples y de diverso orden; se refieren no sólo a su análisis sincrónico y estructural, sino también a su génesis y condicionamiento histórico, a su descomposición y desaparición, etc. Afrânio Coutinho, en la *Introdução à literatura no Brasil*, resume excelentemente esa problemática en página que merece ser íntegramente transcrita: "De acuerdo con esa visión del período, su descripción comprende diversos capítulos: el estudio de las características del estilo literario que lo ha dominado y de la evolución estilística; los principios estéticos y críticos que han constituido su sistema de normas; la definición e historia del término que lo designa; las relaciones de la actividad literaria con las demás formas de actividad, de donde resalta la unidad del período como manifestación general de la vida humana; las relaciones, dentro de un mismo período, entre las diversas literaturas nacionales; las causas que dieron nacimiento y muerte al conjunto de normas propias del período, causas de orden interno o literario y de orden extraliterario, social o cultural (sitúase aquí la tesis de la periodicidad generacional, según la cual los cambios se deben a la aparición de nuevas generaciones humanas); el análisis de las obras individuales en relación con el sistema de normas, comprobando hasta qué punto son representativas y típicas del sistema, análisis éste que debe objetivarse en la propia obra, en sus características estético-estilísticas, y no en las circunstancias que condicionaron su génesis: autor, ambiente, raza, momento, etc.; el análisis de las formas o géneros literarios dentro del cuadro periodológico, poniendo de relieve las adquisiciones que hicieron bajo el nuevo sistema de normas, o las discordancias por las que resultó impropio para el desarrollo de aquellos géneros. La descripción de los períodos, en sus realizaciones y fracasos, proporcionará un cuadro del continuo desarrollo del proceso de la literatura como literatura" [9].

[9] Afrânio Coutinho, *op. cit.*, p. 22.

Como se ve, el estudio de la periodización literaria exige perspectiva comparativa, pues los grandes períodos literarios, como el barroco, el clasicismo, el romanticismo, etc., no son exclusivos de una literatura nacional determinada; abarcan, más bien, las diferentes literaturas europeas y americanas, aunque no se manifiesten en cada una de ellas en la misma fecha y del mismo modo. Obsérvese, por otra parte, que una literatura nacional puede ofrecer valor particular para el estudio de cierto período literario. Así la literatura francesa para el estudio del clasicismo, o la alemana para el del romanticismo.

Por otro lado, el análisis de un período literario exige el conocimiento de las condiciones históricas generales de la época respectiva y, sobre todo, el conocimiento de las distintas artes, en el mismo período —pintura, escultura, arquitectura, música, etc.—. En efecto, el estudio de las coincidencias y divergencias entre la literatura y las demás artes puede ser muy esclarecedor acerca de la gestación, la textura y el significado de un período literario, acerca de la cosmovisión que informa un estilo determinado, de la boga de ciertos temas, etc. Debe observarse, no obstante, que los análisis comparativos de las diversas artes de un mismo período han de realizarse con las debidas precauciones, teniendo en cuenta, por ejemplo, las específicas diferencias estructurales y técnicas entre el arte literario y las artes plásticas, de suerte que no se produzcan entre ellas transferencias simplistas y abusivas [10].

---

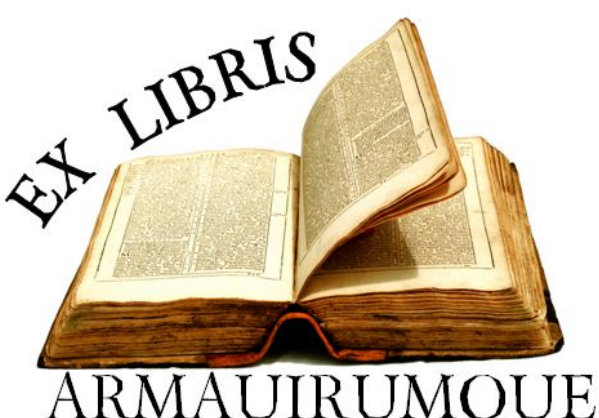
[10] Sobre este problema escriben René Wellek y Austin Warren en su *Teoría literaria* (ed. cit., p. 161): "Las diversas artes —artes plásticas, literatura y música— tienen cada una su evolución particular, con un ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. No es simple cuestión de 'espíritu de la época' que determine y cale todas y cada una de las artes. Hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias, que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina".

6. En la página de Afrânio Coutinho citada arriba se halla una referencia al problema de la "periodicidad generacional". El concepto de generación constituye uno de los instrumentos de trabajo que los modernos estudios históricos, y sobre todo la historia de la cultura, han utilizado, a veces con mucho provecho. El concepto de generación no sustituye al de período literario, ni se le opone de ningún modo; más bien debe conjugarse con él, de suerte que se esclarezcan más perfectamente los diversos aspectos de la evolución de los valores literarios.

Una generación literaria puede definirse como un grupo de escritores de edades aproximadas que, participando de las mismas condiciones históricas, enfrentándose con los mismos problemas colectivos, compartiendo una misma concepción del hombre, de la vida y del universo y defendiendo valores estéticos afines, asumen lugar relevante en la vida literaria de un país, más o menos por las mismas fechas.[11].

---

[11] Sobre el concepto de generación literaria, v. Henri Peyre, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948; J. Petersen, "Las generaciones literarias", *Filosofía de la ciencia literaria*, ed. E. Ermatinger, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1946; Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1958, pp. 34-38; Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Rev. de Occidente, 1949.



VIII

EL BARROCO

1. Si en el dominio de los estudios literarios hay vocablos plurivalentes y peligrosamente ambiguos, son los vocablos *barroco, clasicismo, romanticismo*. Tal plurivalencia y ambigüedad, fruto de múltiples vicisitudes semánticas, afecta gravemente a la constitución de una rigurosa terminología crítica, y dificulta, de modo particular, los estudios relacionados con la periodización literaria.

Sin embargo, debe reconocerse que, en las últimas décadas, gracias sobre todo a valiosos estudios de literatura comparada, se ha realizado un progreso muy apreciable en este dominio de la investigación literaria; se han revisado conceptos tradicionales, se han establecido nuevas divisiones periodológicas, se han propuesto nuevas designaciones, se ha procurado, en fin, caracterizar sistemáticamente en su origen, en su desarrollo y en sus elementos constitutivos cada período literario. Los esquemas tradicionalmente adoptados para la interpretación y descripción de cada una de las literaturas nacionales han sufrido, al mismo tiempo, profundas mutaciones, y muchos autores, gracias a esta nueva perspectiva, han sido explicados y valorados de manera nueva.

Evidentemente, las dudas, discrepancias e imprecisiones no han desaparecido —en muchos casos se han multiplicado...—, pero es indudable que la realidad histórica de los diferentes períodos literarios —su motivación, contextura, significado, etc.— se conoce hoy incomparablemente mejor que hace algunas décadas.

2. La introducción del concepto de *barroco* en el esquema periodológico de las literaturas europeas representa el elemento fundamental del progreso a que acabamos de referirnos.

De hecho, el largo espacio de tres siglos que va del Renacimiento al romanticismo aparecía en los manuales de historia de la literatura de hace medio siglo —y en otros posteriores que repiten el mismo esquema— como una época "clásica", aunque admitiendo diversas modulaciones en este bloque [1]. La determinación de un estilo y un período barrocos en las diversas literaturas europeas, a continuación del Renacimiento y distinguiéndose claramente de éste, vino a romper de golpe la pretendida homogeneidad relativa de aquella época "clásica", y este hecho, así como la reformulación del concepto de *clasicismo* y la introducción de nuevas unidades periodológicas —el *manierismo*, el *rococó* y el *pre-romanticismo*— permitió trazar con más exactitud la historia de los estilos y de los períodos literarios desde el siglo XVI hasta el XIX.

El establecimiento del concepto de barroco ha sido empresa muy ardua, no pocas veces acompañada de incomprensiones y equívocos lamentables. A pesar de los innumerables estudios consagrados al problema —la bibliografía sobre el barroco crece desmesuradamente cada año—, de ningún modo se puede afirmar que con frecuencia se hayan alcanzado conclusiones incontrovertibles ni que hayan desaparecido las divergencias importantes. Pero si las dudas son todavía muchas —y algunas las presentaremos a continuación—, las certezas adquiridas acerca de la cuestión del barroco representan caudal notable de conocimientos y constituyen uno de los títulos más meritorios de la historia y de la crítica literarias en el siglo XX.

3. La etimología y la historia semántica de la palabra "barroco", durante mucho tiempo oscuras, están hoy suficientemente esclarecidas [2]. Algunas de las etimologías propuestas no merecen atención,

---

[1] Cfr., por ejemplo, la *História da literatura portuguesa* de Fidelino de Figueiredo.

[2] El estudio más completo sobre este punto es el de Otto Kurz, "Barocco: storia di una parola", en *Lettere italiane*, anno X, núm. 4, 1960, pp. 414-444. Otro estudio igualmente rico es el de Bruno Migliorini, "Etimologia e storia

por absurdas o fantásticas. Así la afirmación de que "barroco" procede del nombre del pintor Federico Barocci, y la hipótesis de que provenga de *barocco* o *barocchio*, vocablo italiano que significa fraude y es propio del lenguaje de la usura [3].

Durante muchos años, la doctrina más común derivaba "barroco" de *baroco*, término de la lógica escolástica, que designa un silogismo en que la premisa mayor es universal y afirmativa, y la menor, particular y negativa, siendo la conclusión igualmente particular y negativa: "Todo A es B; algún C no es B; luego algún C no es A". Esta explicación etimológica fue particularmente defendida por dos estudiosos tan insignes como Benedetto Croce y Carlo Calcaterra, que recogieron numerosos ejemplos del empleo peyorativo de tal vocablo a partir del siglo XVI [4]. La palabra *baroco* adquirió valor peyorativo en los sectores humanistas del Renacimiento, que la usaban para referirse desdeñosamente a los lógicos escolásticos y a sus argumentos y raciocinios, considerándolos absurdos y ridículos [5]. Un

del termine *barocco*", en el vol. *Manierismo, barocco, rococò*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

[3] La primera etimología, sin ningún fundamento, es todavía acogida en uno de los mejores diccionarios etimológicos de lengua alemana, el *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* de F. Kluge (ed. de 1957). La segunda hipótesis ha sido propuesta recientemente por Franco Venturi en sus "Contributi ad un dizionario storico", publicados en la *Rivista storica italiana*, 1959, LXXI, pp. 128-130. No se comprende, sin embargo, cómo semejante *terminus technicus*, rigurosamente circunscrito a los círculos de la usura y conocido en el siglo XVII sólo por rarísimos eruditos, podría haber llegado a designar un estilo artístico.

[4] Benedetto Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1946; Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori, 1940 (reimpresión, Bologna, Il Mulino, 1961), e "Il problema del barocco", en el vol. *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949. Es curioso comprobar que fue ciertamente Rousseau quien primero propuso esta etimología, cuando en su *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768 (pero publicado en 1767), definió la música barroca: "Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du baroco des logiciens".

[5] Afrânio Coutinho, en su *Introdução à literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria S. José, 1964, p. 89, afirma que "con este sentido, el primer uso de la palabra se remonta a Montaigne (*Essais*, I, cap. 25), que la empleó al lado de "baralipton", para ironizar contra la escolástica". Tal afirmación no es exacta, pues el vocablo "baroco" ya tiene valor peyorativo en un texto latino de 1517, las *Epistolae obscurorum virorum novae*; en 1519, el humanista

argumento *in baroco* significaba, por consiguiente, un argumento falso y tortuoso, y, según Croce, la expresión habría pasado después al dominio de las artes, para designar un estilo que parecía también falso y ridículo.

Esta etimología corresponde sobre todo a una perspectiva italiana del problema; pero estudios ulteriores, algunos debidos precisamente a especialistas italianos, han demostrado que tal solución no es de ningún modo satisfactoria para Francia, España y Portugal, ni siquiera para la propia Italia [6]. En efecto, actualmente los estudiosos consideran el origen hispánico del vocablo como conclusión bien fundada: ese origen debe buscarse en el término "barroco", usado en el portugués del siglo XVI para designar una perla de forma irregular.

La etimología de esta palabra portuguesa no está suficientemente explicada, aunque se admita su derivación del latín *uerruca,* que significaba una pequeña elevación del terreno y ya en Plinio aparece en relación con piedras preciosas [7]. Recientemente, Philip Butler y Helmut Hatzfeld han presentado una hipótesis muy curiosa, no propiamente sobre el origen del vocablo, sino más bien sobre la nueva vitalidad que la palabra puede haber adquirido, en el siglo XVI, en portugués [8]. Es sabido que los portugueses, en su natural expansión marítima, se entregaron activamente al comercio de perlas en el Océano Índico. En 1530 se fundó la fortaleza de Dio, cerca de *Barokia,* ciudad del Guzarate —la antigua Barygaza de que habla To-

---

español Luis Vives ridiculizaba a los profesores de la Sorbona, calificándolos de "sofistas *in baroco et baralipton;* y en 1558, muchos años antes de los *Essais* de Montaigne, ya Annibal Caro, en su *Apologia degli academici,* escribía: "Se questi sillogismi conchiuggono, Baroco, e Barbara, e tutti gli altri suoi pari, son zughi", es decir, "si estos silogismos concluyen, *Baroco* y *Barbara,* y todos los otros que les son semejantes, no valen nada".

6 Además de los estudios ya citados en la nota 2, véase el trabajo de Giovanni Getto, "La polemica sul barocco", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti,* Milano, Marzorati, 1956, vol. I.

7 Cfr. Plinio, *Nat. Hist.,* XXXVII, 195: *Maculis atque uerrucis.*

8 Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine,* Paris, Nizet, 1959, pp. 9 ss.; Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco,* Madrid, Gredos, 1964, pp. 417-418. Las indicaciones de Hatzfeld sobre el tema son bastante confusas.

lomeo— e importante mercado de perlas con el cual establecieron los portugueses relaciones comerciales. Las perlas de este mercado, según informa un viajero francés del siglo XVII, se vendían en su mayoría a los naturales de la región, "parce que les Indiens ne sont pas si difficiles que nous, tout y passe aisément, les baroques aussi bien que les rondes, et chaque chose a son prix, on se défait de tout" [9]. Esto parece indicar que entre las perlas de Barokia abundarían las de forma irregular, y así, como escribe Philip Butler, "es verosímil que sólo un pequeño número de las perlas llegadas a Goa del mercado indígena de Barokia fuesen perfectamente redondas, y los mercaderes portugueses unieron un sentido descriptivo —y muy pronto peyorativo— a lo que no era primitivamente más que una indicación de origen" [10]. De este modo, la palabra "barroco", ya existente en portugués, habría adquirido nueva vida en los países de Oriente, pasando a designar las perlas no redondas e imperfectas. Pese al interés de estos elementos, conviene observar que no se conocen textos que corroboren tales sugestiones, y que, por otro lado, ya en 1503 aparece un texto castellano con la expresión "perlas berruecas" [11], lo cual lleva a concluir que semejante expresión era corriente en la Península Ibérica algunos años antes de que los portugueses empezasen a comerciar con Barokia y otros mercados indios de perlas.

En textos españoles y franceses del siglo XVI, especialmente de la segunda mitad de este siglo, aparecen con frecuencia las designaciones de *berrueco* (o *barrueco*) y *baroque* aplicadas a las referidas perlas no redondas, irregulares y de valor inferior al de las perfectas. En 1611, el lexicógrafo español Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana,* escribe: "Barrueco, entre las perlas llaman barruecos

9 Tavernier, *Les six voyages de J.-B. Tavernier...*, Paris, Clouzier et Barbin, 1676, seconde partie, livre second, p. 324.

10 Philip Butler, *op. cit.*, p. 10.

11 *Apud* Otto Kurz, *op. cit.*, p. 437. La fecha de este texto castellano, perteneciente al *Libro de las cosas que estan en el tesoro de los alcaçares de la çibdad de Segouia,* es muy anterior a la del texto portugués donde por vez primera se mencionan las perlas barrocas —el coloquio 35 de los *Colóquios dos simples e drogas da India,* de Garcia da Orta, publicados en Goa el año 1563. Este hecho plantea algunas dificultades a la defensa del origen portugués del vocablo.

unas que son desiguales, y dixeronse assi, quasi berruecas, por la semejança que tienen a las berrugas que salen a la cara". La expresión pasó también al alemán (*Barockperle*), pero se usó muy poco en italiano.

Para la historia semántica del vocablo tenemos que detenernos en el francés *baroque*, pues fue en el dominio lingüístico francés donde el término técnico de orfebrería, de origen hispánico, sufrió importantes transformaciones semánticas.

El *Dictionnaire de l'Académie Française*, en su primera edición, de 1694, define *baroque* simplemente como vocablo que designa las perlas imperfectamente redondas; pero ya en 1739 Marivaux confiere a la palabra el sentido genérico de "irregular", "desprovisto de armonía" [12]. El *Dictionnaire* de Trévoux, en 1743, recoge y sanciona este uso: "Baroque se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque. Une expression baroque. Une figure baroque". Es comprensible que de la idea de perla imperfecta, irregular, se pasara a un concepto extremamente genérico de imperfección e irregularidad.

Hacia mediados del siglo XVIII, "baroque" comienza a aplicarse al dominio de las artes, asumiendo este hecho particular importancia. En 1753, J.-J. Rousseau, en su *Lettre sur la musique française*, califica la música italiana de "baroque", y hacia 1755, Charles de Brosses, en sus *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* [13], identifica "baroque" con "goût gothique", empleando estas expresiones a propósito de chimeneas, cajas de oro y objetos de plata que nosotros incluiríamos hoy en el estilo *rococó*. Por último, en 1757, el *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, de A.-J. Pernety, confiere a "baroque" un significado ya bien definido en el dominio de las artes plásticas: "Baroque, qui n'est pas selon les règles des proportions mais du caprice. Il se dit du goût et du dessin. Les figures

[12] Marivaux, *Les sincères*, escena XII: "*La Marquise* —De la régularité dans les traits d'Araminte! de la régularité! vous me faites pitié! et si je vous disais qu'il y a mille gens qui trouvent quelque chose de baroque dans son air? —*Ergaste*— Du baroque à Araminte! —*La Marquise*— Oui, Monsieur, du baroque; mais on s'y accoutume, et voilà tout".

[13] El título es engañoso, pues las cartas fueron realmente escritas hacia 1755.

de ce tableau sont *baroques;* la composition est dans un goût *baroque,* pour dire qu'elle n'est pas dans le bon goût. Le Tintoret avoit toujours du singulier et de l'extraordinaire dans ses tableaux: il s'y trouve toujours quelque chose de *baroque*".

En 1788, Quatremère de Quincy, en la sección de la *Encyclopédie méthodique* sobre arquitectura, da un ejemplo sumamente valioso del uso de "baroque" en arquitectura: "Baroque, adjectif. Le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le rafinement *(sic)* ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée de baroque entraîne avec soi celle de ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie. Guarini peut passer pour le maître du baroque. La chapelle du Saint-Suaire à Turin, bâtie par cet architecte, est l'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de ce goût". En esta definición, conviene subrayar los siguientes elementos:

a) la transferencia al dominio de la arquitectura en general del vocablo "baroque", con el sentido de extravagante y ridículo;
b) dentro de este significado genérico, sin embargo, cobra relieve la aplicación especial de la palabra a la arquitectura del siglo XVII, como se deduce de la cita de los arquitectos Borromini y Guarini;
c) esta arquitectura barroca es considerada como arte desprovisto de valor, siendo, por tanto, irremisiblemente condenada —juicio de valor nacido del ideal clásico de regularidad y equilibrio defendido por Quatremère de Quincy.

La definición de la *Encyclopédie méthodique* fue reproducida literalmente por Francesco Milizia en su *Dizionario delle belle arti* (1797), obra en que por vez primera, en lengua italiana, la palabra "barocco" se aplica al dominio del arte: "Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini diedi in deliri, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella sagrestia di San Pietro ecc. in barocco". Hasta Milizia, "barocco" sólo se usaba en italiano como sustantivo y con un contenido intelectual y polémico; en el texto de Milizia, se usa todavía en su forma sustantiva, pero con el contenido estético-

estilístico propio del adjetivo francés "baroque". Es indudable, por tanto, que Milizia debe a Quatremère de Quincy el concepto de *barocco*, y es en su *Dizionario* donde "barocco" se aplica por vez primera en Italia al dominio artístico, por influjo directo del adjetivo francés "baroque". Hemos de admitir, pues, que también en italiano desempeñó papel importante el vocablo de procedencia hispánica, a través de su forma francesa "baroque". Giovanni Getto escribe, a este respecto, que se debe "admitir un cruce en el valor de nuestra palabra italiana, resultante del adjetivo francés "baroque" (de procedencia hispano-portuguesa) y del sustantivo italiano "barocco" (de derivación escolástica). En suma, en el viejo odre, en la forma sustantiva de la palabra italiana, se metió el vino nuevo, el significado estilístico del adjetivo francés" [14].

4. Las definiciones de Quatremère de Quincy y de Milizia abren, aunque confusamente, el camino para la noción de "barroco" como estilo característico de las artes de una época determinada —el siglo XVII—. Esta transformación fundamental en la historia semántica de la palabra es obra de estudiosos y eruditos de lengua alemana que, habiendo recibido el vocablo del italiano o del francés, confieren a "barroco" nueva fortuna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Desde este momento, la historia semántica de la palabra se confunde con la historia de la fijación del concepto de barroco como un estilo y un período de las artes europeas.

Tal fijación ha constituido una empresa larga y penosa, no sólo por las dificultades intrínsecas de la materia, sino también por el anatema que la crítica neoclásica e iluminista, y el romanticismo en general, lanzaron sobre la literatura y las artes plásticas del siglo XVII, al que consideraron época de decadencia, oscurantismo y perversión del gusto. Tal anatema se patentiza en la elección misma de la palabra "barroco", cargada de connotaciones peyorativas, para designar el arte de aquel siglo.

En 1855, Jakob Burckhardt publica su obra *Der Cicerone* y en ella dedica un importante estudio al estilo barroco, el *Barockstyl*, identificándolo con el estilo característico de las artes plásticas en la

[14] Giovanni Getto, *op. cit.*, p. 434.

época post-renacentista. Aunque Burckhardt juzgue negativamente el barroco, viendo en él un arte de decadencia frente al arte del Renacimiento —"la arquitectura barroca habla el mismo lenguaje de la renacentista, pero en un dialecto salvaje"—, el *Cicerone* representa ya, en cierto modo, una valorización del *Barockstyl*, pues al menos lo considera digno de ser estudiado. Hoy sabemos, por lo demás, que Burckhardt, en los últimos años de su vida, dedicaba al barroco atención cada vez más admirativa [15].

En los años que siguieron a la publicación del *Cicerone*, se multiplicaron las referencias y los estudios relativos al barroco en las diversas artes. Nos limitaremos a apuntar los momentos más importantes de esta larga empresa crítica, que había de consolidar el concepto de período barroco en la historia del arte y de la literatura [16].

En 1860, Carducci aplica por vez primera el vocablo y el concepto de barroco a la historia literaria, refiriéndose "a lo amanerado de los quinentistas, al barroco de los seiscentistas". Nietzsche, en 1878, admite una fase barroca en el arte posterior al Renacimiento, y caracteriza como barroca la música de Palestrina. En 1887, Cornelius Gurlitt (en la *Geschichte des Barockstils in Italien*) estudia el barroco en el arte italiano, interpretándolo como estilo de expresión exaltada, basado inicialmente en formas renacentistas. Heinrich Wölfflin, el año siguiente, en su obra *Renaissance und Barock*, presenta un estudio muy importante sobre la materia, valorizando el barroco, descubriendo sus raíces psicológicas e integrándolo en la transformación de las formas artísticas del Renacimiento. Wölfflin no se limita a analizar el barroco en las artes plásticas; admite la posibilidad de extender este concepto al dominio literario, llegando a considerar a Tasso como poeta barroco, en contraste con Ariosto, que, a su entender, era característicamente renacentista.

---

15 En una carta de 1875 escribía Burckhardt: "el respeto que siento por el estilo barroco aumenta de día en día" (*apud* Otto Kurz, "Barocco: storia di un concetto", en el vol. dirig. por Vittore Branca, *Barocco europeo e barocco veneziano*, Venezia, Sansoni, 1962, p. 27).

16 Puede verse un análisis minucioso de esta labor crítica en René Wellek, "The concept of baroque in literary scholarship", *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1963, pp. 69 ss.

En los años siguientes se produjeron nuevas tentativas para extender el concepto de barroco a la historia literaria —muchos de estos intentos se produjeron en el imperio austro-húngaro—, hasta que, en 1915, Wölfflin publica otra obra, donde formula en términos nuevos el problema del barroco —los *Principios fundamentales de la historia del arte (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*, obra que ha constituido hasta nuestros días el estudio que es obligado citar y del que siempre se parte en el análisis del barroco [17]. Wölfflin caracteriza el barroco como un estilo que se desarrolla a partir del "clasicismo" del Renacimiento, y establece cinco categorías antitéticas —fundamentalmente reducibles al binomio táctil-visual, heredado por Wölfflin de Aloïs Riegl— que definen las transformaciones verificadas en el paso del estilo del Renacimiento al del barroco:

1) Paso de lo *lineal* a lo *pictórico*. El carácter lineal, propio del arte del Renacimiento, delimita vigorosamente los objetos, confiriéndoles calidad táctil en los contornos y en los planos; el carácter pictórico, propio del arte barroco, desprecia la línea como elemento delimitador de los objetos, conduce a la confusión de las cosas y exige del espectador la renuncia a toda sensación táctil. En vez de la línea, la pintura barroca valoriza el color.

2) Paso de la *visión de superficie* a la *visión de profundidad*. El arte del Renacimiento, de acuerdo con el valor que concede a la línea, dispone los elementos de una composición en una superficie, según planos distintos; el arte barroco, al despreciar la línea y los contornos, desprecia también la superficie, superponiendo los elementos de una composición según una óptica de profundidad.

3) Paso de la *forma cerrada* a la *forma abierta*. La obra artística del Renacimiento es un todo cerrado y rigurosamente delimitado; la del barroco, por la "relajación de las reglas y recusación de los rigores constructivos", se opone a este ideal de un todo bien delimitado. La regularidad y la simetría de las formas, en el arte renacentista, crean la idea de estabilidad y finitud del cosmos artístico; la asimetría y las tensiones compositivas, en el barroco, dan idea de inestabilidad, de obra *in fieri*.

[17] De esta obra de Wölfflin hay traducción francesa, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952, y otra española, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 3.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

4) Paso de la *multiplicidad* a la *unidad*. En el arte del Renacimiento, cada una de las partes tiene valor propio, coordinándose, sin embargo, en un todo armónico; en el arte barroco, la unidad resulta de la confluencia de todas las partes en un solo motivo, o de la subordinación total de las diversas partes a un elemento principal.

5) Paso de la *claridad absoluta* a la *claridad relativa de los objetos*. En el arte del Renacimiento, los objetos, en virtud del carácter lineal de su representación, tienen una calidad plástica que confiere claridad perfecta a la composición; en el arte barroco, las cosas son representadas sobre todo en sus calidades no plásticas, y la luz y el color, muchas veces, no definen las formas ni ponen de relieve los elementos más importantes, de suerte que el ideal de claridad de un Rafael, por ejemplo, se pierde en la pintura de Rubens o de Caravaggio. "No es que los barrocos sean confusos", explica Lionello Venturi, "pues la confusión inspira siempre aversión; pero ya no consideran la claridad del motivo como meta de la representación [...]. Composición, luz y color ya no tienen la simple función de servir a la claridad de la forma, sino que viven una vida propia" [18].

Estas categorías antitéticas de Wölfflin desempeñaron papel relevante en el establecimiento y en la caracterización del concepto de barroco en el dominio de las artes plásticas. Pero es forzoso reconocer que la doctrina de Wölfflin se presta a diversas críticas. En efecto, el famoso historiador suizo establece sus categorías partiendo de un concepto del arte puramente morfológico y muy anti-histórico, postergando así, en gran medida, factores espirituales, culturales, sociológicos, etc., de gran importancia. El reconocimiento de la existencia de un estilo *manierista*, entre el arte del Renacimiento y el barroco, ha producido anchas brechas en las categorías wölfflinianas, pues muchas características atribuidas por Wölfflin al arte barroco son hoy consideradas como propias del manierismo. Finalmente, toda la doctrina de Wölfflin reposa sobre una filosofía nietzscheana, que la afecta medularmente, como demostró hace poco todavía, con gran autoridad, Pierre Francastel: "De hecho, la hipótesis de Wölfflin reposa sobre una identificación gratuita de las formas y de la historia del espíritu; sobre una filosofía nietzscheana de la inmanencia y de los eternos

[18] Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964, p. 209.

retornos; sobre una visión pobre y notablemente inobjetiva de los hechos artísticos. El desarrollo de los famosos conceptos se ve afectado, además, por un carácter no histórico y analítico, pero racional: para Wölfflin, las series irreversibles de Formas determinan el contenido de la visión intuitiva, a través de las grandes ondas de la vida de las sociedades. Esta concepción dialéctica *a priori* es la hipótesis de una especie de periodicidad psicofisiológica de los fenómenos espirituales e históricos, y supone la creencia en lo que Lionello Venturi llamó muy bien el sexto par de Wölfflin —el que Wölfflin no formuló, pero que justifica todos los otros, es decir, la alternancia universal de reposo y movimiento, de vida y muerte. Y se pregunta por qué pintoresca aventura nos proponen hoy guiar nuestro saber por la filosofía del *Fuego* de D'Annunzio y del *Tristán* de Wagner" [19].

En los años siguientes a la publicación de los *Principios fundamentales de la historia del arte* se multiplicaron los estudios sobre el barroco, ya en el dominio de las artes plásticas, ya en el de la literatura, y algunos historiadores y críticos trataron de transferir a los estudios literarios las categorías de Wölfflin, aunque éste no haya propugnado, ni siquiera sugerido, en aquella obra la aplicación de sus análisis a la literatura, a diferencia de lo que había preconizado en su obra juvenil *Renacimiento y barroco* [20]. Pero esta transferencia se muestra muy problemática; las condiciones ontológicas de las artes plásticas —artes del espacio— y de la literatura —arte del tiempo— difieren profundamente, y Wölfflin elaboró sus categorías considerando estrictamente elementos específicos de las artes plásticas [21].

---

[19] Pierre Francastel, "Le baroque", *Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne*, Firenze, Valmartina, 1955, p. 169. Otro análisis muy severo de la teoría de Wölfflin puede verse en John Rupert Martin, "The baroque from the point of view of the art historian", en *The journal of aesthetics and art criticism*, 1955, XIV, núm. 2.

[20] Cfr., por ejemplo, la obra de Darnell H. Roaten y F. Sánchez Escribano, *Wölfflin's principles in spanish drama*, 1550-1700, New York, Hispanic Institute, 1952, y el estudio de Darnell H. Roaten, *Structural forms in french theater*, 1500-1700, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1960.

[21] Para ser más rigurosos, deberíamos decir que Wölfflin considera principalmente elementos específicos de la pintura, lo cual origina muchas dificultades cuando se intenta transferir las categorías wölfflinianas al estudio de la escultura y de la arquitectura. Sobre esta materia, v. Marcel Raymond,

El concepto de barroco no sólo se extendió a todas las artes, sino también a la filosofía, a la psicología, a las matemáticas, a la física, a la medicina, a la política, etc. El gran responsable de tal extensión del concepto fue Oswald Spengler en su famosa obra *La decadencia de Occidente*, donde se habla, por ejemplo, de la *Barockphysik* de Newton y del carácter barroco de la medicina de Harvey. Se avanzaba así hacia el concepto de una *época barroca*, dominada por un omnipresente *Zeitgeist*, con todas las consecuencias negativas que de aquí se derivan y que analizaremos en seguida.

En las dos últimas décadas, los estudios sobre el barroco en las diferentes literaturas nacionales se han multiplicado de continuo. Muchas dudas e incertidumbres subsisten; pero una gran zona de las letras europeas hasta hace poco despreciada y olvidada ha recuperado definitivamente el favor de la inteligencia y la sensibilidad del hombre de nuestro tiempo.

4.1. En este amplio movimiento de interés —y al mismo tiempo de revalorización— por el barroco han desempeñado papel importante muchos poetas que se habían afirmado entre 1920 y 1940, y que han descubierto en sí mismos, en sus ideales y anhelos, parentesco espiritual y sentimental con el arte y la poesía del barroco. En muchos casos, estos poetas y artistas han sido auténticos precursores de los modernos estudios historiográficos y críticos sobre el barroco. Baste nombrar a T. S. Eliot y sus ensayos sobre los poetas metafísicos ingleses, punto de partida de un vasto movimiento de interés por la poesía metafísica inglesa y, en particular, por John Donne [22]. En España, el redescubrimiento de Góngora y, por consiguiente, de la poesía barroca se debe fundamentalmente a los artistas e intelectuales de la generación del 27, que, en el centenario de la muerte del poeta (1927), reeditaron y estudiaron apasionadamente la obra de don Luis de Góngora, convirtiéndolo en modelo ideal y maestro luminoso de la poesía "anti-realista". Entre los artistas e intelectuales de la

Baroque et renaissance poétique, Paris, Corti, 1955, pp. 26 ss., y Alejandro Cioranescu, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, pp. 34 ss.

22 El famoso ensayo de Eliot, "The metaphysical poets", se halla en los *Selected essays*, 3rd. ed., London, Faber & Faber, 1951.

generación del 27 que con más devoción y profundidad estudiaron y dieron a conocer a Góngora sobresale Dámaso Alonso, y a su lado nombres como los de García Lorca, Gerardo Diego y Jorge Guillén [23]. En Alemania, el expresionismo de los años veinte de nuestro siglo estuvo igualmente asociado al descubrimiento y a la revalorización del barroco; en Francia, como observó Franco Simone, los pioneros de los estudios barrocos fueron el P. Bremond, defensor de la "poesía pura", Valéry-Larbaud, el surrealista Benjamin Crémieux, T. Maulnier, es decir, hombres de letras ajenos a la investigación universitaria y a la erudición [24]. Es indudable que la poesía simbolista de fines del siglo XIX y de principios del XX, la poesía y la poética de Stefan George y de Mallarmé, y las teorías del "arte deshumanizado", con su gusto por lo raro, por el símbolo anti-realista y desrealizador, por la densidad hermética, por el lenguaje alusivo y elusivo, etc., habían de favorecer, de modo difuso pero profundamente eficaz, el redescubrimiento de la poesía barroca y, en particular, de la poesía gongorina [25].

---

[23] Los estudios fundamentales consagrados a Góngora por Dámaso Alonso son: *La lengua poética de Góngora*, Madrid, C.S.I.C., 1950 (constituyó, en 1927, la tesis doctoral de D. A.); *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955; *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1952, 5.ª ed., 1971 (especialmente, el cap. titulado "Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora"); *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1961, 2 vols., 5.ª ed. muy aumentada, 1970, 3 vols. García Lorca dedicó al poeta de las *Soledades* el ensayo "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras completas*, 7.ª ed., Madrid, Aguilar, 1964, pp. 62-85. De Jorge Guillén, véase la colección de estudios titulada *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962. Sobre las relaciones de la generación del 27 con Góngora, véase Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

[24] Franco Simone, "Per la definizione di un barocco francese", en *Rivista di letterature moderne*, 1954, 5. Cfr. también Václav Cerny, "Les origines européennes des études baroquistes", en *Revue de littérature comparée*, 1950, XXIV, y Luciano Anceschi, *Barocco e novecento*, Milano, Rusconi e Paolazzi Ed., 1960.

[25] El paralelo Góngora-Mallarmé ha proporcionado ya materia para diversos estudios: además de Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., donde se mencionan algunos trabajos ya antiguos, véase el análisis de Gabriel Pradal Rodríguez,

5. Si los estudios sobre el barroco progresan extraordinariamente a partir de 1915, año en que se publican los *Principios fundamentales de la historia del arte*, este mismo progreso creó nuevos y difíciles problemas, algunos de los cuales han dividido confusamente los espíritus y provocado largas disensiones. Entre estos problemas destaca, de manera particular, el de saber si el barroco debe considerarse como una "constante" de la cultura y, sobre todo, de los estilos artísticos —constituyendo, por consiguiente, un fenómeno esencialmente meta-histórico—, o si, por el contrario, debe ser considerado como un fenómeno históricamente situado y condicionado.

Puede decirse que esta grave cuestión está ya presente en los *Principios fundamentales de la historia del arte*, pues, aunque Wölfflin estudia el clasicismo y el barroco en el arte de los siglos XVI y XVII respectivamente, el clasicismo y el barroco wölfflinianos, en virtud del formalismo estético y de la filosofía subyacente en que se basan, se aproximan mucho a un clasicismo y a un barroco eternos. En efecto, algunas de las categorías de Wölfflin, como la que opone la forma cerrada y la forma abierta o la claridad absoluta y la claridad relativa, fácilmente dejan traslucir una oposición dualista de equilibrio y desequilibro, de integración y dispersión, de rígida disciplina y libertad exuberante, de luz y sombra, que lógicamente se proyecta en principios absolutos e intemporales.

El problema, entre tanto, se agudizó considerablemente con los escritos que un brillante pensador y crítico español, Eugenio D'Ors, dedicó al barroco[26]. Escritor en quien la paradoja se alía estrechamente al fulgor genial de la intuición y de la agudeza intelectual, Eugenio D'Ors se sintió seducido por la belleza y el misterio del barroco, y las páginas que escribió sobre su espíritu y significado constituyeron una revalorización apasionada y luminosa de este arte, con importantes reflejos en la cultura europea de los años treinta. "Este libro pudiera ser llamado novela, novela autobiográfica. Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría", escribe D'Ors en la introducción a su obra *Lo barroco*. Pero,

"La técnica barroca y el caso Góngora-Mallarmé", en *Comparative literature*, 1950, II.

[26] Eugenio D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, s. d.

desgraciadamente, Eugenio D'Ors apoya su concepción del barroco en una filosofía de la historia sumamente vulnerable, basada en los mitos nietzscheanos del eterno retorno y del antagonismo entre el espíritu apolíneo y el espíritu dionisíaco.

Según D'Ors, el curso de la historia sólo aparentemente está constituido por hechos singulares e irrepetibles; bajo la diversidad del fluir histórico transcurren determinadas realidades profundas que no se alteran, en su esencia, a través de los siglos, aunque asuman aspectos y configuraciones diferentes según las distintas épocas. A tales realidades las llama D'Ors "constantes históricas" y, para designarlas, escogió el vocablo *eón*, que en las congeminaciones cosmogónicas del gnosticismo, movimiento herético de los primeros siglos de nuestra era, expresaba una categoría que, teniendo carácter trascendental, se insertaba en el tiempo, con ambivalencia de divinidad y humanidad, eternidad y temporalidad, permanencia y devenir (Cristo, por ejemplo, constituía un *eón* para los gnósticos). Toda la historia, según Eugenio D'Ors, se reparte entre dos *eones* maniqueístamente opuestos: el *eón* del barroco y el *eón* del clasicismo. Bajo las diversas figuras que asumen según las circunstancias y vicisitudes temporales, tanto el clasicismo —espíritu de unidad, de ascesis, de conciencia ordenada—, como el barroco —espíritu de diversidad, de dinamismo libertino, de conciencia fragmentada—, mantienen inalterada su esencia. En todas las épocas y en todos los lugares, el hombre y el artista, la vida y la cultura, reviven el dilema fáustico: o la opción de la ascesis, del rigor y de la disciplina del espíritu, o la opción de la exuberancia vital y del goce apasionado del mundo, vendiendo el alma a Mefistófeles —es decir, en términos no míticos, la opción del clasicismo o la del barroco—. De acuerdo con su doctrina de las "constantes históricas", Eugenio D'Ors, nuevo Linneo de los fenómenos artísticos, establece en la categoría meta-histórica del barroco diversas modalidades históricas, resultantes de la "encarnación" temporal del *eón: barocchus pristinus, archaicus, macedonicus, alexandrinus, buddicus, gothicus, franciscanus, nordicus, tridentinus, romanticus, finisaecularis, posteabellicus...* [27]. Obsérvese cómo el romanticismo —*ba-*

[27] Más tarde, en su *Novísimo glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 604, Eugenio D'Ors renegó, irónicamente, de algunas de estas especies, aunque

rocchus romanticus—, en la concepción d'orsiana, ¡es una simple metamorfosis del barroco!...

Sin la osadía y sin la amplitud de las especulaciones de Eugenio D'Ors, otros estudiosos han defendido la concepción de un barroco supra-histórico: Henri Focillon, al analizar la evolución de las formas artísticas, considera el barroco como la fase de exuberancia y fantasía que sucede, en todos los estilos, a una fase de equilibrio y plenitud (fase "clásica"); E. R. Curtius, sustituyendo el vocablo "barroco" por el término "manierismo", concibe igualmente el barroco (o manierismo) como categoría permanente de los estilos literarios, comprobable en autores tan distantes en tiempo y espacio como Estacio, Calderón, Mallarmé, James Joyce, etc. [28].

Actualmente, esta concepción meta-histórica del barroco tiene pocos defensores, y se puede afirmar que los mejores conocedores del problema aceptan unánimente el principio fundamental de que el barroco debe ser considerado y estudiado como fenómeno histórico, que se sitúa en un tiempo determinado, y no en cualquiera, y está vinculado a múltiples problemas —estéticos, espirituales, religiosos, sociológicos, etc.—, de índole específicamente histórica [29]. Las afinidades tal vez comprobables entre varias épocas y entre diversas experiencias artísticas distantes en el tiempo sólo pueden ser erigidas en

---

mantuviera lo esencial de su doctrina. Sobre las teorías de Eugenio D'Ors acerca del barroco y sobre su pernicioso influjo en algunos críticos e historiadores del arte, v. Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, cap. II.

[28] Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, P.U.F., 1950; E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.

[29] Sólo quien conozca muy mal la bibliografía más reciente y autorizada sobre el barroco podrá permitirse afirmaciones semejantes a las del marqués de Lozoya hace unos años: "No hemos de reiterar ahora la teoría, hoy generalmente admitida por los estudiosos de Historia de la Cultura, según la cual el barroco no es una anécdota que aparece en un momento determinado de la Historia, a fines del siglo XVI, cuando el gusto europeo comenzaba a sentir fatiga de los cánones grecorromanos restaurados por el Renacimiento, sino una constante histórica que resurge fatalmente al final de todas las culturas, como término de un proceso que se inicia con lo arcaico y tiene en el clasicismo su culminación" ("El barroco académico y el barroco hispánico", en *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, XI, núms. 42-43, p. 295).

"constantes" a base de arbitrarias filosofías de la historia, como el mito nietzscheano del eterno retorno. Por otro lado, no es la consideración de elementos aislados, de valor variable según los contextos en que se integran, ni la de factores tan genéricos como la agitación o el reposo, el equilibrio o el desequilibrio, la que puede fundamentar los conceptos de estilo o de período literario.

6. Si el barroco, por consiguiente, constituye un fenómeno histórico, ¿cuáles son sus límites cronológicos? La respuesta exige el esclarecimiento previo de cuestiones muy importantes. En primer lugar, es necesario observar que el barroco europeo no constituye un fenómeno totalmente homogéneo, que haya surgido al mismo tiempo en las diferentes literaturas europeas. Por el contrario, hemos de admitir, en su formación y en su difusión, diversidades cronológicas y geográficas, como sucede, por lo demás, con otros períodos literarios (el romanticismo, por ejemplo, se afirma en Alemania y en Inglaterra mucho antes de manifestarse en Francia). El barroco de la Europa central es muy posterior al italiano, y, mientras que, en la literatura francesa, el barroco desaparece prácticamente a fines del XVII, en ciertas literaturas, como la española y la portuguesa, persiste vigorosamente durante toda la primera mitad del XVIII.

Es muy comprensible la disparidad en la formación y difusión del barroco en las literaturas europeas si se piensa que en el siglo XVI cada una de estas literaturas presentaba estados de desarrollo muy diversos: cuando en la literatura italiana, hacia 1530, los valores renacentistas entran en declive, comienza España a aceptar esos mismos valores, mientras que Francia sólo hacia 1550, con los poetas de la *Pléiade*, tendrá una literatura renacentista. El Renacimiento italiano, por otro lado, fue remodelado diferentemente en contacto con las culturas y literaturas europeas que lo habían acogido, y es muy admisible, sin duda, que los diversos matices del barroco estuviesen ya implícitamente preparados por la diversidad de las literaturas europeas renacentistas [30].

---

[30] W. Theodor Elwert, "Le varietà nazionali della poesia barocca", en *Convivium*, 1957, XXV, y 1958, XXVI.

La cuestión de los límites cronológicos del barroco está ligada también, de modo íntimo, a otro problema que, en los últimos años, ha suscitado gran interés entre los historiadores de las artes plásticas y de la literatura: la existencia, en las artes europeas del siglo XVI, de un período y un estilo manieristas. Dada la importancia del manierismo para la fijación de los límites cronológicos del barroco, así como para la comprensión de la génesis y de la aparición de este último estilo, analizaremos a continuación, aunque brevemente, los aspectos fundamentales del manierismo.

6.1. Desde Wölfflin se acepta como conclusión incontrovertida, tanto en la historia del arte como en la historia de la literatura, que el barroco representa una transformación de los valores formales del Renacimiento, y algunos autores, como Benedetto Croce, defienden que esta transformación se opera en el sentido de una degeneración, mientras que otros sustentan, por el contrario, que tal transformación debe ser valorada positivamente como una renovación que, al mismo tiempo, constituye una ruptura y una continuidad. Pero los términos en que esta transformación se habría operado no han sido fáciles de establecer.

Hace ya algunos años, sin embargo, que los historiadores del arte comprobaron que el paso del estilo renacentista al estilo barroco no se produjo de manera abrupta, sino que entre ambos estilos se manifiesta otro tercero, que no se confunde con ninguno de ellos. La arquitectura del período inicial de la Contrarreforma, por ejemplo, no puede calificarse de barroca, como tampoco el arte de Pontormo, Rosso, Niccolo dell'Abbate, Parmigianino, Benvenuto Cellini, El Greco, el de la escuela de Fontainebleau, etc. A este estilo intermedio entre el arte del Renacimiento y el del barroco dieron los historiadores de las artes plásticas el nombre de manierismo [31].

---

[31] Sobre el establecimiento del concepto de manierismo en la historia del arte, v. Eugenio Battisti, "Sfortune del manierismo", *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 216-257. Puede verse un reciente y exhaustivo análisis del manierismo de las artes plásticas en la obra de Franzsepp Würtenberger, *Mannerism. The european style of the sixteenth century*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1963.

Una vez más, los historiadores de la literatura han recurrido a los esquemas periodológicos propuestos para la historia del arte, trasplantando el concepto de manierismo al campo de los estudios literarios [32]. Este trasplante, iniciado hace poco más de una década, ha tropezado con las dificultades ya mencionadas a propósito de la transferencia del concepto de barroco, y nuevamente han surgido disensiones entre los críticos sobre un punto fundamental: ¿debe el manierismo ser considerado como fenómeno histórico o como una "constante" supra-histórica? El problema fue suscitado de manera especial por dos obras de Gustav R. Hocke sobre manifestaciones artísticas y literarias del manierismo [33], en las cuales este estudioso, discípulo de Curtius, acepta de su eminente maestro el concepto de manierismo como fenómeno artístico comprobable en todos los tiempos, desde la antigüedad griega hasta las realizaciones surrealistas. Por razones ya expuestas, tal concepción del manierismo debe ser sustituida por la noción rigurosa de un período y un estilo manieristas históricamente delimitables. Mientras tanto, a pesar de las dudas y confusiones que todavía envuelven al manierismo, nos parece que ha producido ya algunos resultados benéficos la introducción de esta nueva unidad periodológica, y creemos que, utilizándola con prudencia y discernimiento, constituye un elemento importante para la comprensión del período que media entre el Renacimiento y el barroco.

La designación de manierismo procede del vocablo *maniera*, frecuente en los tratadistas de arte italianos de la segunda mitad del si-

---

32 Entre los estudios más importantes sobre el manierismo literario citamos: Wylie Sypher, *Four stages of Renaissance style. Transformations in art and literature 1400-1700*, New York, Anchor Books Original, 1955, pp. 106 siguientes; Georg Weise, "Manierismo e letteratura", en *Rivista di letterature moderne e comparate*, 1960, XIII, núms. 1-2; Ezio Raimondi, "Per la nozione di manierismo letterario", *Manierismo, barocco, rococò*, ed. cit.; Ricardo Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice, 1959, y "La discussione sul manierismo", en *La rassegna della letteratura italiana*, 1963, núm. 2; Daniel B. Rowland, *Mannerism. Style and mood*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1964; Ferruccio Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olschki, 1966.

33 Gustav R. Hocke, *El mundo como laberinto. I. El manierismo en el arte*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1961; *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

glo XVI —en Vasari y Lomazzo, sobre todo—, y que significa el estilo individual de un artista y el estilo propio de una época o nación. Se comprende, por eso, que en el siglo XVI se llamase manieristas a los numerosos artistas que imitaban la *maniera* de Miguel Ángel, considerado hoy como "el padre y creador del movimiento manierista" [34]. A la imitación de la *maniera* de Miguel Ángel asociaban los manieristas el gusto por la elegancia requintada y la estilización preciosista, comprobándose que, en efecto, ya desde fines del siglo XVI, confluían en el concepto de manierismo dos ideas fundamentales: "la repetición vacía de las fórmulas creadas por el arte renacentista" y "un elemento de estilización elegante y artificiosa, junto con la cual, también en el sector artístico, se manifestaba una renovación de tendencias góticas y cortesanas" [35]. Por otro lado, como indica Eugenio Battisti, el vocablo *maniera*, como sinónimo de estilo individual, "se identifica casi con el término Idea, tal como éste fue interpretado por Panofsky en su celebérrimo estudio. La Idea, concebida platónicamente, se opone a la multiplicidad de la naturaleza; y los manieristas pueden, por tanto, definirse razonablemente como artistas que se preocupan más de sus imágenes interiores que de la imitación de la naturaleza" [36].

Todos los estudiosos del manierismo concuerdan en interpretarlo como manifestación artística de una época de crisis, conturbada e insegura. Al equilibrio y a la íntima armonía del arte renacentista del tiempo de León X —arte del que Rafael es la suprema florescencia—, sucede un arte que, en su temática y en sus estructuras formales, expresa la inseguridad y las tensiones espirituales de una nueva época. Eugenio Battisti caracteriza profundamente el manierismo cuando escribe que "la rebelión de los manieristas recuerda las apelaciones de Calvino al 'testimonio interior del Espíritu'" [37]: el artista, como el creyente calvinista, rompe con la autoridad de las reglas y de los

---

34 F. Würtenberger, *op. cit.*, p. 6.

35 Georg Weise, "La doppia origine del concetto di manierismo", *Studi vasariani*, Firenze, 1952, pp. 181-185. Del mismo historiador, cfr. también "Storia del termine *manierismo*", *Manierismo, barocco, rococò*, ed. cit.

36 Eugenio Battisti, *op. cit.*, p. 220.

37 *Ibid.*, p. 233.

modelos para obedecer a la voz íntima que se revela en su interior, a la voz del Espíritu, que le da a conocer la verdad y la belleza.

Entre las características más importantes del estilo manierista se cuentan las siguientes: fuerte complejidad psicológica, aguda ansiedad y agitación de espíritu que se traducen en técnicas insólitas, como el expresionismo de los campos de visión distorsionados de Tintoretto, las figuras angulosas y los espacios curvos de El Greco, o como las ambigüedades y los enigmas de *Hamlet;* sentimiento de la inestabilidad de todas las cosas y visión angustiosa del hombre como ser patéticamente transitorio, gusto por la sorpresa y por lo abrupto; recusación de las estructuras estables del arte del Renacimiento, definiéndose la obra manierista por su equilibrio inestable: en el manierismo, "la tensión no se crea para ser resuelta, sino para permanecer" [38]; divergencia de las intenciones significativas y de los efectos psicológicos con relación a la lógica de las estructuras (Donne, por ejemplo, expresa su devoción a la Iglesia usando términos que normalmente se aplicaban a las adúlteras); sustitución de un estilo tectónico, caracterizado por la amplia armonía de la frase y por una sintaxis bien ordenada —el estilo ciceroniano—, por un estilo atectónico —la prosa de períodos cortos, de frases asimétricas, con vinculaciones semánticas flojas, de índole sentenciosa, que se impuso en la segunda mitad del siglo XVI tomando por modelos a Séneca y Tácito; artificio dramático, que procura ocultar los problemas y las crisis de los personajes detrás de una acción sensacional, sin que el personaje mantenga, muchas veces, ninguna relación lógica con la situación en que aparece; visión "envolvente", que explica una figura como *Hamlet* o poemas como los de John Donne: "debemos mirarlos desde muchos ángulos, como si diésemos la vuelta a su alrededor"; planos variables de la realidad, en que alternan o se interpenetran la realidad y la ilusión, lo natural y lo sobrenatural, como en el mundo de *Don Quijote* o en el *Entierro del conde de Orgaz,* la célebre tela del Greco; gusto por el contraste, por la paradoja, por lo monstruoso y lo ambiguo, por las metáforas raras, etc.

Helmut Hatzfeld, que ha sido uno de los grandes defensores del concepto de manierismo, considerándolo como estilo de transición

---

[38] Daniel B. Rowland, *op. cit.,* p. 77.

entre Renacimiento y barroco, apunta como sus caracteres distintivos una "retórica de fuegos artificiales, distorsiones preciosistas [...], una especie de miopía y un notable virtuosismo en el manejo de las formas convencionales", así como el hecho de "eludir lo decisivo y evitar lo dramático" [39].

En suma, aunque todavía imperfectamente caracterizado, parece indudable que existe un estilo manierista en las literaturas europeas del siglo XVI. Estilo de transición entre el Renacimiento y el barroco, muchos de sus caracteres —las metáforas atrevidas, cierto preciosismo estilístico, el gusto de la agudeza, por ejemplo, persisten en el barroco, aunque éste, globalmente, sea un estilo diverso, exactamente como en el romanticismo persisten elementos pre-románticos, aunque la esencia del romanticismo no se confunda con la del pre-romanticismo.

6.2. Teniendo en cuenta, por consiguiente, la existencia del manierismo, se podrá situar sobre bases más seguras el problema cronológico de la formación y del florecimiento del barroco. En la literatura italiana, el manierismo comienza a manifestarse después de 1520, fecha que, por muchas razones, ha sido apuntada como la del declive evidente del Renacimiento [40], comenzando el barroco a afirmarse en los últimos años del siglo XVI. En España, el manierismo es más tardío, pudiendo indicarse como sus límites las fechas de 1570 y 1600 [41]: hacia la última década del siglo XVI, Fernando de Herrera "corrige y completa con técnica y pasión barrocas la última redacción de las rimas", y esta redacción marca el paso del manierismo al barroco, se-

---

39 Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco,* Madrid, Gredos, 1964, páginas 55 s. Hatzfeld estudia particularmente el manierismo en el capítulo VII de esta obra, donde analiza el estilo manierista en los sonetos de Camões, en la *Soledad primera* de Góngora, en la poesía de Desportes y en la prosa de Malón de Chaide y de Montaigne. Debe observarse, sin embargo, que este análisis es poco convincente y en extremo complicado y confuso.

40 Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento,* Milano, Feltrinelli, 1962, p. 43. Sobre la crisis del Renacimiento, en la que confluyen factores religiosos, políticos y culturales, cfr. Giorgio de Blasi, "Problemi critici del Rinascimento", en el vol. *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti,* Milano, Marzorati, 1956, vol. I, pp. 203-416.

41 Estas fechas, como es obvio, sólo son puntos de referencia y no límites rígidos.

gún los análisis y conclusiones del Prof. Oreste Macrì [42]. En la literatura francesa, el problema se plantea en términos semejantes a los de la literatura española; han sido señalados y estudiados como manieristas autores de la segunda mitad del siglo XVI, como Montaigne, Desportes e incluso Malherbe, admitiéndose hoy casi unánimemente que el barroco se manifiesta sobre todo durante la primera mitad del siglo XVII [43].

Así, pues, teniendo en cuenta las diferencias de las principales literaturas románicas, puede afirmarse con seguridad que el núcleo del período barroco se sitúa en el siglo XVII, aunque no se comprueba homogeneidad cronológica ni geográfica en su formación ni en su desarrollo.

7. Ciertos historiadores y críticos, principalmente alemanes y anglosajones, muy influidos por la filosofía de la historia de Hegel, conciben el barroco como el "espíritu de la época" (*Zeitgeist*) que caracterizaría de manera absoluta toda la cultura europea durante el siglo XVII. Y así algunos estudiosos, siguiendo las huellas de Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*, extienden este "espíritu de la época" a todas las manifestaciones de la actividad humana del siglo XVII, refiriéndose a un arte y a una literatura barrocos, así como a una política, una medicina, una física barrocas, etc. [44]. Otros, más comedidos en sus especulaciones, sólo admiten tal "espíritu de la época" en el dominio de las artes, considerando que todas las manifestaciones artísticas europeas del siglo XVII participan del mismo espíritu y de la misma estética —el barroco.

Ahora bien, la concepción del barroco como el *Zeitgeist* que unitariamente informase el arte, la cultura y la vida de Europa en una época determinada, se fundamenta en una filosofía de la historia de demostración imposible y cuyas consecuencias son altamente nocivas: se cae en generalizaciones vagas y descarnadas, se esfuman los hechos

---

42 Oreste Macrì, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959.

43 Marcel Raymond, "Le baroque littéraire français" (état de la question), en *Studi francesi*, 1961, 13, pp. 23-39.

44 Entre los autores que así interpretan el barroco citamos a Carl J. Friedrich, a quien se debe una obra notable en varios aspectos: *The age of the baroque*, New York, Harper, 1952.

y los individuos, y las diferencias se reducen arbitrariamente al denominador común de categorías universales. La historia se transforma así en juego de entidades metafísicas y de principios abstractos, disipándose irremediablemente la complejidad del acontecer histórico [45].

Los defensores del barroco como unidad epocal, como forma de arte que caracterizaría a todo el siglo XVII europeo, postulan la existencia de uniformidad fundamental en las manifestaciones artísticas de aquel tiempo. Ahora bien, tal uniformidad no puede comprobarse: tanto en la historia de las artes plásticas como en la historia de la literatura, se registran diferencias y antagonismos muy profundos, que no permiten reducciones simplificadoras. El obstáculo más poderoso con que tropiezan los abogados de un pretendido pan-barroco europeo es el clasicismo francés del siglo XVII, que se manifiesta como estilo distinto del barroco, a pesar de algunas afinidades y contaminaciones mutuas.

Es sabido que la historiografía y la crítica literaria francesa se han mostrado muy reticentes en la aceptación del concepto de barroco aplicado a la literatura francesa del siglo XVII. Gracias, sin embargo, a los esfuerzos de muchos estudiosos extranjeros y de algunos críticos e historiadores franceses, la visión tradicional y lansoniana del siglo XVII francés ha sido sustancialmente modificada, y hoy no ofrece duda la existencia de un estilo barroco en la literatura francesa de aquel siglo [46]. No obstante, algunos autores, dominados por las teo-

---

[45] Delio Cantimori, en su agudo ensayo sobre "Il dibattito sul barocco", *Rivista storica italiana*, 1960, anno LXXII, fasc. III, pp. 489-500, critica duramente tales interpretaciones del barroco.

[46] La bibliografía sobre el barroco literario francés es ya extensísima. Entre los estudios más significativos mencionamos sólo los siguientes: Franco Simone, "La storia letteraria francese e la formazione e dissoluzione dello schema storiografico classico", *Rivista di letterature moderne*, 1953, IV, números 2 y 3, e "I contributi europei all'identificazione del barocco francese", *Comparative literature*, 1954, VI, núm. 1; Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, J. Corti, 1955, y "Le baroque littéraire français", *Studi francesi*, 1961, 13 (también incluido en el vol. ya mencionado, *Manierismo, barocco, rococò*); Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1954; R. A. Sayce, "The use of the term baroque in french literary history", *Comparative literature*, 1958, X, núm. 3; Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957; Mario Bonfantini, *La lettera-*

rías de la *Geistesgeschichte*, han querido interpretar como barroca toda la literatura francesa del siglo XVII, considerando el clasicismo como una construcción artificial y arbitraria, infectada de prejuicios nacionalistas, de la crítica francesa. Los esfuerzos de tales autores han incidido, de manera especial, en el intento de demostrar que el clasicismo francés no es más que un barroco modificado, un barroco domado, siguiendo así el camino abierto por Leo Spitzer, que, en un célebre estudio sobre la *Phèdre* de Racine, afirmó que la sensibilidad del gran trágico francés "denota una *Weltanschauung* esencialmente barroca", aunque esta sensibilidad barroca de Racine se halle disciplinada por una "atenuación clásica *(klassische Dämpfung)*: una incesante represión de los elementos emotivos mediante los elementos intelectuales" [47]. Tales esfuerzos, sin embargo, se muestran ineficaces y oscurecen el problema en vez de explicarlo, pues integrar en los esquemas del barroco a un preceptista como Boileau, un dramaturgo como Racine, un pintor como Poussin —exponentes máximos del clasicismo francés—, al lado de Gracián, Góngora, Marino, Tesauro, Rubens, etc., es transformar el concepto de barroco en un conjunto de elementos contradictorios y muchas veces absurdos [48]. Por lo demás, las dudas y vacilaciones con que tropiezan los defensores del pan-barroco europeo son bien ilustrativas acerca de la justeza de su posición. En un estudio reciente, por ejemplo, Bernard C. Heyl reconocía que, considerando cuadros como *Et in Arcadia ego* y *Rebeca en el pozo*, no se podía honestamente aproximar el arte de Poussin al de Rubens, ni calificar legítimamente de barroco el arte del gran pintor francés. Como, sin embargo, Bernard Heyl defiende la idea apriorística de la unidad fundamental de las manifestaciones artísticas de una época, resolvió la dificultad que representaba Poussin, califi-

tura francese del XVII secolo. Nuovi problemi e orientamenti, seconda ed., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.

[47] Leo Spitzer, "Il récit de Théramène", *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, *passim*.

[48] Helmut Hatzfeld, en su ensayo "Three national deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau", *Studi secenteschi*, 1961, II, pp. 3-21, se ve obligado a distinguir de modo tan preciso entre las poéticas de Tesauro y Gracián, por un lado, y la de Boileau, por otro, que el lector se pregunta con legítima inquietud por el sentido del concepto de barroco que Hatzfeld aplica a estos tres preceptistas literarios.

cando a este artista como ¡"clásico-barroco"! [49]. Extraña manera de solucionar nominalistamente un problema real...

Debe abandonarse la hipótesis de una Europa monolíticamente unida bajo un mismo estilo artístico: así como existen límites cronológicos, también existen límites geográficos y sociales del barroco [50]. Los varios aspectos de la realidad histórica se revelan tanto en un plano sincrónico como en un plano diacrónico. Mientras que, en la misma época, ciertas regiones, como Italia, España y la Europa Central, acogen fervorosamente el barroco, otras, como Francia, le ofrecen fuerte resistencia, teniendo el barroco que coexistir en ellas con un estilo diferente, el clasicismo. Es preciso aceptar que "el arte de una época históricamente desarrollada no puede ser, en efecto, homogéneo, porque la sociedad misma de tales épocas no es tampoco homogénea; el arte aquí sólo puede ser expresión de un estrato, de un grupo, de una comunidad de intereses, y mostrará tantas tendencias estilísticas simultáneas como estratos, soportes de la cultura, posea la sociedad en cuestión" [51]. Ahora bien, la sociedad europea del siglo XVII dista mucho de parecer homogénea, y esta heterogeneidad de estructuras sociales tenía que reflejarse en el arte. En efecto, parece establecido, sobre todo después de los sólidos estudios del Prof. Victor-L. Tapié [52], que el barroco y el clasicismo se relacionan con estructuras sociales distintas: el barroco se relaciona con una sociedad de tipo aristocrático-feudal y rural, compuesta de señores latifundistas y una gran masa de campesinos, mientras que el clasicismo se relaciona con una burguesía educada en el estudio de la lógica, de la matemática, de las disciplinas jurídicas; habituada, por tanto, al raciocinio riguroso y a la claridad mental.

En suma, la Europa del siglo XVII, tan dividida en los aspectos intelectual, moral y social, se presenta igualmente dividida en el

---

[49] Bernard C. Heyl, "Meanings of baroque", *Journal of aesthetics and art criticism*, 1961, XIX, pp. 284-285.

[50] Pierre Francastel, "Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque", *Retorica e barocco*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955.

[51] Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 349-350.

[52] Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.

dominio artístico, y sólo aceptando esa diversidad adquiere el concepto de barroco consistencia y eficacia históricas.

8. La historiografía liberal y racionalista de los siglos XIX y XX, heredera legítima del iluminismo setecentista, y para la cual el barroco es sinónimo de mal gusto y de perversión del arte, defendió que en el origen de tal estilo había actuado de modo decisivo la Contrarreforma, entendida polémicamente como movimiento opresor de las conciencias y dirigido, con astucia maquiavélica, por los jesuitas. El barroco, literatura de contorsiones formalistas, de contenido insignificante, y cautivada por estériles refinamientos estilísticos, sería el resultado de una atmósfera oscurantista y fanática y de un cercenamiento despiadado de las libertades individuales.

Tal interpretación de la génesis del barroco, determinada por factores polémicos de orden político y religioso, ha sido desmentida por los estudios modernos. En primer lugar, se ha reconocido que el barroco no es sinónimo de literatura de mala calidad, para lo cual basta citar el ejemplo magnífico de la literatura española del siglo XVII. Dámaso Alonso, con sus trabajos sobre estilística, en que se alían una rigurosa exactitud y una sensibilidad de artista, ha revelado la belleza luminosa e ideal de la poesía de Góngora, tan frecuentemente considerada como el símbolo mismo de la artificialidad oscura y ridícula del barroco. Otros estudiosos han subrayado la modernidad de la temática, de la sensibilidad y de la estilística barrocas, por ejemplo en el campo de la metáfora y de la musicalidad del verso. Historiadores del arte han enseñado a admirar la belleza de las iglesias y de los palacios barrocos, de la escultura de Bernini, de la pintura de Rubens y Caravaggio, etc. Debe observarse, además, que esta rehabilitación del barroco no puede ser considerada de ningún modo como un movimiento revisionista de inspiración católica.

Por otro lado, relacionar genéticamente el barroco con la Contrarreforma, incluso cuando se hace en términos positivos, es decir, sin animadversión contra la Reforma católica ni contra el arte barroco, se ha revelado históricamente falso [53]. Se ha reconocido que existe

[53] El gran responsable de la relación genética del barroco con la Contrarreforma es Werner Weisbach, autor del famoso estudio *El barroco, arte de la Contrarreforma*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

un barroco protestante en Francia [54], en Inglaterra, en los Países Bajos, y este hecho dificulta mucho la teoría según la cual el barroco sería fruto de la Contrarreforma y de la Compañía de Jesús. El análisis comparativo de los principios religiosos y morales de la Contrarreforma con los caracteres morfológicos y el contenido del arte barroco permite, a su vez, concluir con seguridad que el barroco se desarrolló paralelamente a la Contrarreforma, pero que "no puede ser considerado como expresión de las aspiraciones y de los valores esenciales de la Reforma católica", aunque la Iglesia haya llegado a prohijar la magnificencia y la grandiosidad monumental del arte barroco para expresar la gloria de su triunfo [55].

Si la Contrarreforma, por consiguiente, no puede ser señalada como la causa determinante del barroco, debe, no obstante, ser tenida en cuenta como uno de los elementos fundamentales que estructuran la ideología, la sensibilidad y la temática del barroco. No es casualidad que España, bastión de la Contrarreforma, posea la literatura barroca más rica de Europa, y tampoco es infundado hablar de un "predominio del espíritu español en la literatura europea" durante el siglo XVII [56].

El barroco, como han acentuado sobre todo algunos estudiosos italianos, es resultado y expresión de una profunda crisis espiritual y moral desencadenada por la descomposición de la síntesis de valores renacentistas y por la búsqueda de una nueva síntesis. La cosmovisión del hombre renacentista se disgrega irremediablemente: si los descubrimientos marítimos habían ensanchado el horizonte terrestre del hombre, la ciencia copernicana había extendido desmedidamente las fronteras del cosmos, resultando de estos factores una nueva con-

---

54 Cfr. Albert-Marie Schmidt, "Quelques aspects de la poésie baroque protestante", *Revue des sciences humaines*, 1954, fasc. 76, pp. 383-392 (nuevamente publicado en el vol. de A.-M. Schmidt, *Études sur le XVIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1967).

55 C. Galassi Paluzzi, "La Compañía de Jesús y el barroco", *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, XI, núms. 42-43. El autor, historiador católico italiano, se ha ocupado más detenidamente del problema en su obra *Storia segreta dello stile dei Gesuiti*, Roma, Mondini, 1951.

56 Cfr. Helmut Hatzfeld, "La misión europea de la España barroca", *Estudios sobre el barroco*, ed. cit.

cepción del espacio —el espacio como infinito[57]; en contrapunto a esta visión del espacio se desarrolla en los espíritus una concepción angustiosa del tiempo —el tiempo como fuga, disolución y muerte; el hombre, sabiéndose simultáneamente grande y miserable, ángel y bestia, eterno y transitorio, siente el terror pascaliano de saberse suspendido entre dos abismos —el infinito y la nada...—. Las antítesis violentas, la tensión de las almas, el sentimiento de la inestabilidad de lo real, la lucha entre lo profano y lo sagrado, entre el espíritu y la carne, entre lo mundano y lo divino, son aspectos diversos de esa crisis multiforme, religiosa, estética, filosófica, etc., que se verifica en Europa desde mediados del siglo XVI.

En esta atmósfera de crisis, la teorización literaria adquiere desarrollo singular, sobre todo en Italia, en torno a la *Poética* y a la *Retórica* de Aristóteles, y en torno a problemas tan importantes como la finalidad de la literatura, la creación poética, el genio creador, etc. Esta actividad de los preceptistas literarios tuvo gran importancia en la formación de la poética barroca; pero no se debe caer en el simplismo absurdo de afirmar que el barroco es sólo, o principalmente, el resultado de tal actividad teorética[58]. Si Aristóteles, a través de las dos obras citadas, está ampliamente presente en este movimiento de teorización literaria, también el neoplatonismo informa algunas de las teorías que contribuyen a la formación de la estética barroca, evidenciándose este influjo neoplatónico sobre todo en el dominio de la creación poética. "En suma, el arte barroco nacerá de un nuevo es-

---

57 "La aspiración al Infinito se traduce en la concepción cósmica, en la imagen del espacio. Como he escrito en otra parte, se imagina "un espacio inmensamente desplegado, en el que los mundos navegan armoniosamente". Con grandiosidad y abundancia barrocas se acumulan las nubes y los astros, en un poderoso dinamismo, expresivo de ese afán de trascendencia que hemos considerado como eje de todo el ser humano en esta época" (Eugenio Frutos, "La filosofía del barroco y el pensamiento de Calderón", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1951, núm. 19, p. 190).

58 Debe observarse que el pensamiento aristotélico fue con frecuencia mal interpretado por los teorizadores del barroco: la teoría de la metáfora y del concepto, de valor capital en la poética y en la estilística barrocas, reposa sobre una interpretación inexacta de la *Retórica* (cfr. Guido Morpurgo Tagliabue, "Aristotelismo e barocco", *Retorica e barocco*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955, pp. 119-195).

fuerzo de invención, de inteligencia, de agudeza, que se desenvuelve en dos planos: el plano del descubrimiento de lo real y de sus relaciones insospechadas, imprevisibles; un descubrimiento alegre, una inteligencia activa, extremamente móvil, muy distante del sistema de adquisiciones estables y reposadas en que se había detenido el Renacimiento; una capacidad inventiva sin freno, como si el ingenio se libertase de muchos siglos de orden, de pasividad. Por otro lado, debe considerarse esta misma agudeza en el plano de la asociación de las imágenes, de los sonidos, de las relaciones verbales" [59].

Por lo demás, el barroco sólo puede ser correctamente interpretado si es entendido no sólo como lenguaje artístico diferente del lenguaje del Renacimiento —basta que sea la expresión de una cosmovisión diversa—, sino también como lenguaje artístico que acoge, reelabora e intensifica muchos elementos de la temática y de los aspectos formales del arte renacentista. Dámaso Alonso, al analizar la poesía de Góngora, escribe: "Fundado inicialmente sobre los contenidos de materia del Renacimiento, con los mismos elementos constructivos (pues no se desecha ni la imaginería trivial de todos los rebrotes petrarquistas ni ninguno de sus artificios formales), el Barroquismo trae una portentosa novedad, porque es como un crecimiento, como una propagación, que viene de lo hondo, de enormes fuerzas que están aflorando, y que, si a veces lo contorsionan todo, como la onda de una conmoción telúrica [...], otras veces rompen en rica hermosura y en plenitud. De ahí esa abundancia de flores y frutos con que la arquitectura barroca cuaja los paramentos de sus construcciones" [60].

9. Veamos a continuación, en breve análisis, los aspectos más importantes de la temática del barroco literario.

El eminente maestro español antes citado, Dámaso Alonso, define el barroco como "una enorme *coincidentia oppositorum*" [61]: arte de oposiciones dualistas, de antítesis violentas y exaltadas. "Enorme

[59] Rocco Montano, *L'estetica del Rinascimento e del barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962, p. 235.

[60] Dámaso Alonso, *Poesía española*, 5.ª ed., Madrid, Gredos, 1970, página 348.

[61] *Ibid.*, p. 389.

coincidentia oppositorum", tal es la sustancia misma de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora —el tema de la belleza y el tema de lo monstruoso, la gracia y la luminosa serenidad de Galatea contrapuesta a la lóbrega y bestial fealdad del Cíclope—. En la literatura barroca, la expresión de la belleza adquiere un fulgor y una riqueza exuberante que la poesía petrarquista del siglo XVI está lejos de poseer; pero aparece también en ella una estética de lo feo y de lo grotesco, de lo horrible y de lo macabro. Los poetas barrocos cantan a la hermosa enana, a la hermosa muda, a la hermosa coja, a la "bellissima donna cui manca un dente", y un poeta tan genial como Quevedo canta a una "mujer bizca y hermosa" [62]. El gusto por lo anormal y por lo insólito explica que un poeta marinista como Claudio Achillini haya cantado un nuevo tipo de mujer, desconocido en la tradición lírica petrarquista —la hermosa mendiga, de rubio cabello suelto al viento, rota y descalza, dando así origen a un tema muy cultivado en la poesía barroca europea y cuyos ecos todavía vibran, siglos después, en Baudelaire:

Sciolta il crin, rotta i panni e nuda il piede,
Donna, cui fe' lo ciel povera e bella,
Con fioca voce e languida favella
Mendicava per Dio poca mercede [63].

(Suelto el cabello, rota, sin calzado,
Mujer a quien el cielo pobre y bella
Hizo, con débil voz y triste acento
Mendigaba por Dios pequeña ayuda.)

---

[62] Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964, t. II, página 110:

El mirar zambo y zurdo es delincuente.
Vuestras luces izquierdas lo declaran,
Pues con mira engañosa nos disparan
Facinorosa luz, dulce y ardiente.

[63] Claudio Achillini, "Bellissima mendica", en el vol. *Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli, R. Ricciardi Editori, 1954, página 699. El poema de Achillini fue imitado por Tristan L'Hermite en una célebre composición titulada *La belle gueuse*. El poema de Baudelaire *A une mendiante rousse* se inspira, en parte, en este tema barroco (cfr. las anotaciones de Antoine Adam relativas a este poema en su edición de *Les fleurs*

Las escenas crueles y sangrientas abundan en la literatura barroca y traducen una sensibilidad exasperada hasta el paroxismo, que se complace en lo horroroso y en lo lúgubre, en la soledad y en la noche. No sin razón algunos críticos han relacionado la sensibilidad barroca con ciertos aspectos del pre-romanticismo y del romanticismo [64].

Las tensiones del barroco se expresan frecuentemente en antinomias entre el espíritu y la carne, entre los gozos celestes y los placeres mundanos, la fruición terrenal y la renuncia ascética, así como en la descripción y el análisis del pecado, del arrepentimiento y de la penitencia, del éxtasis y de la beatitud interiores. Como escribe García Morejón, "el elemento religioso desempeña un papel [...] significativo en la historia del barroco y ha sido considerado, por la mayoría de los críticos e historiadores que consideramos, como uno de los componentes angulares de la expresión barroca. El hombre es un animal religioso. Como animal, irrumpe en fuerzas contenidas, en pasión, vida, movimiento, impulso hacia arriba y hacia abajo, característicos de las formas de expresión barrocas. Como religioso, se lanza hacia lo alto, con un impulso ascendente de fe, que no consigue desligarse de los apetitos terrenos" [65]. En efecto, la expresión de la religiosidad, en la literatura barroca, está íntimamente asociada a motivos eróticos: en la poesía de Góngora, de Marino, de los místicos españoles del siglo XVII, espiritualismo y sensualismo se confunden constantemente. La figura de María Magdalena, en la que se asocian el pecado y el arrepentimiento, la seducción del mundo y la llamada del cielo, el erotismo y el misticismo, constituye uno de los temas predilectos de la poesía barroca:

---

du mal, Paris, Garnier, 1959, p. 379). Sobre el tema de la mendiga hermosa, v. M. J. O'Regan, "The fair beggar. Decline of a baroque theme", *Modern language review*, 1960, LV, pp. 186-199.

64 Véase, p. ej., F. C. Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1954, t. I, s. v. *barroco*. Sin embargo, aunque tengan algunos puntos de contacto, el barroco y el romanticismo constituyen dos movimientos estéticos profundamente divergentes, como demostró Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1960, pp. 251-252.

65 Julio García Morejón, *Coordenadas do barroco*, S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1965, p. 34.

Enfin la belle Dame orgueilleuse et mondaine
Changea pour son salut et d'amant et d'amours,
Ses beaux palais dorez aux sauvages séjours,
Sa faute au repentir, son repos à la peine,

Son miroir en un livre, et ses yeux en fontaine,
Ses folastres propos en funèbres discours,
Changeant mesme d'habits en regrettant ses jours
Jadis mal employez à chose errante et vaine [66].

(Al fin la hermosa Dama, mundana y orgullosa,
Para su salvación cambió amante y amores;
Sus dorados palacios, por silvestre morada;
Su pecado, por duelo; su reposo, en fatiga;

Su espejo, por un libro, y sus ojos, en fuente;
Sus locos devaneos, en fúnebre discurso,
Mudando hasta el vestido, y llorando los días
Antes mal empleados en estéril empeño.)

Los valores sensoriales y eróticos tienen gran importancia en el arte barroco: el mundo es conocido y gozado a través de los sentidos, y los colores, los perfumes, los sonidos, las sensaciones táctiles son fuente de deleite y voluptuosidad. Hasta las realidades divinas son expresadas mediante elementos fuertemente sensoriales, y ya algunos críticos han hablado de "secularización de lo trascendente" a propósito del naturalismo exuberante de las figuras divinas que aparecen en la obra de Caravaggio. Las palabras y las metáforas se esfuerzan por traducir la intensidad y la fascinación de las impresiones sensoriales, como en estos versos con que Marino celebra la belleza de la rosa:

Rosa riso d'amor, del ciel fattura,
Rosa del sangue mio fatta vermiglia,
Pregio del mondo e fregio di natura,
De la terra e del sol vergine figlia,
D'ogni ninfa e pastor delizia e cura [...]
Porpora de' giardin, pompa de' prati,

66 *Apud* Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin, 1961, t. II, p. 26.

Gemma di primavera, occhio d'aprile,
Di te le Grazie e gli Amoretti alati
Fan ghirlanda a la chioma, al sen monile.
Tu, qualor torna a gli alimenti usati
Ape leggiadra o zefiro gentile,
Dài lor da bere in tazza di rubini
Rugiadosi licori e cristallini [67].

(Rosa, risa de amor, del cielo hechura;
Rosa con sangre mía enrojecida,
Gala del mundo, prez de la natura,
De la tierra y del sol virginal hija,
De ninfa y de pastor gozo y cuidado [...]
Púrpura del jardín, pompa del prado,
Gema de primavera, ojo de abril;
Hacen de ti las Gracias y Amorcillos
Al cabello guirnalda y al marfil
Del seno joya. Cuando al pasto usado
Tornan abeja o céfiro gentil,
Les das en copa de rubíes finos
Licores de rocío cristalinos.)

El tema de la fugacidad, de la ilusión de la vida y de las cosas mundanas, ocupa un lugar central en la literatura barroca. Las motivaciones religiosas de este tema son bien evidentes: se trata de recordar al hombre que todo es vano y efímero sobre la tierra, que la vida carnal es un tránsito, y que es necesario buscar una realidad suprema exenta de mentira y de imperfección. Las ruinas atestiguan la transitoriedad del hombre, y los poetas meditan angustiados sobre la fragilidad de la belleza humana, sobre la destrucción y el vacío que esperan a todo lo grácil y luminoso. De aquí la llamada, transida de desesperación, a gozar de la vida que huye:

Goza cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fue en tu edad dorada
Oro, lilio, clavel, cristal luciente

---

67 G. Marino, *L'Adone*, canto III, est. 156 y 158, en el vol. *Marino e i marinisti*, ed. cit., p. 68.

No sólo en plata o víola troncada
Se vuelva, mas tú y ello juntamente
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada [68].

El barroco ama la metamorfosis y la inconstancia, tiene un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran toda la realidad, y busca en el movimiento y en el fluir universal la esencia de las cosas y de los seres. Para expresar esta cosmovisión, la literatura barroca utiliza un vasto conjunto de símbolos en que figuran elementos evanescentes, inestables y efímeros, ondeantes y fugitivos: el agua y la espuma, el viento, la nube y la llama, la mariposa, el ave y el humo, etc. El agua, sobre todo, constituye un elemento muy importante en la simbólica y en la emblemática del barroco, ya el agua en movimiento que corre, borbotea o se yergue en los surtidores de los jardines y parques, ya el agua adormecida, espejo líquido en que el mundo se refleja movedizo, ilusorio e inverso, como en estos versos de Saint-Amant, en que las serenas aguas reflejan invertidas las aves que hienden el aire:

Le firmament s'y voit, l'astre du jour y roule;
Il s'admire, il éclate en ce miroir qui coule,
Et les hostes de l'air, aux plumages divers,
Volans d'un bord à l'autre, y nagent à l'envers... [69].

(Mírase el cielo en ellas, el Sol en ellas gira,
Y en este espejo líquido su propio brillo admira.
Los huéspedes del aire, de plumazón diversa,
Al cruzarlas volando, nadan allí a la inversa.)

Esta temática de la fugacidad y de la ilusión de la vida y del mundo adquiere muchas veces una tensión dolorosa y un aspecto de desencanto angustioso. La metamorfosis y la inconstancia se transforman en motivos de profunda y religiosa meditación, y cobran significado fúnebre. La muerte, expresión suprema de la condición efímera, constituye así un tema mayor del barroco. Tanto en las artes plásticas como en la literatura o en la espiritualidad del período ba-

[68] Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 447.
[69] *Apud* Jean Rousset, *Anthologie...*, t. I, p. 240.

rroco, la muerte es una presencia obsesiva y teatral: en 1639, los jesuitas celebran en Roma una misa solemne en homenaje a uno de sus protectores, en una iglesia decorada con esqueletos; Alejandro VII recibía siempre a los visitantes rodeado de calaveras, junto a un ataúd abierto; los túmulos de Bernini, en Roma, y los construidos por discípulos suyos en la iglesia de Saint-Sulpice, en París, están dominados, en patética y espectacular alegoría, por la figura de la muerte; los predicadores presentan turbadoras y crueles visiones de los instantes postreros de la vida, procurando impresionar violentamente la sensibilidad del auditorio [70]. La muerte está oculta en todo lo que vive, en todo lo que es frescor y belleza, y el artista barroco siente ansia, y también el amargo deleite, de recordarlo sin cesar. La poesía describe el cuerpo comido por los gusanos, el vientre que se deshace en pestilencia, la nariz ya carcomida que deforma el rostro; pinta los muertos de peste, insepultos y verdinosos; medita sobre el aborto, "confusa unión del ser y de la nada, que muere antes de nacer"; habla de la enfermedad, de la agonía, de los últimos estertores. La muerte se transforma en espectáculo terrible, y el poeta, a veces, fascinado por el horror, contempla su propio fin:

Quels seront mes souspirs, mon sens, mon jugement,
Ma parole derniere,
Et la nuict qui fera par ce délogement
Ecclipser ma paupiere [71].

(¿Cuál será mi suspiro, mi sentir, mi juïcio,
Mi palabra postrera,
Y la noche que hará con tan triste desahucio
Eclipsar mi pupila?)

Por otro lado, el barroco expresa un mundo de ostentación y suntuosidad, de gloria y de magnífico aparato; traduce el gusto por la decoración rica, la luz profusa, el espectáculo fastuoso. El barroco es arte de exuberancia y de intenso poder expresivo, apto para celebrar las glorias del cielo y las pompas de la tierra, destinado a im-

70 V. André Chastel, "Le baroque et la mort", en el vol. *Retorica e barocco*, ed. cit., pp. 33-46.

71 *Apud* Jean Rousset, *Anthologie...*, t. II, p. 159.

presionar con fuerza los sentidos, aunque el espíritu pueda permanecer muchas veces desconfiado y escéptico.

Las fiestas cortesanas, de lujo opulento y situadas en escenarios majestuosos, sirven admirablemente a este ideal de pompa —ideal nacido del mismo horror al vacío que no admite una pared desnuda ni una columna desprovista de adornos.

El teatro es por excelencia la forma de expresión de este ideal barroco: construcción de un mundo imaginario donde la apariencia se afirma como realidad, donde la máscara y los efectos escénicos instauran la ilusión y, al mismo tiempo, dejan entrever su ruptura, el espectáculo teatral barroco se alimenta de la exuberancia sensorial y de la magia, de la profusa riqueza alegórica, de la máscara y del disfraz. La máscara y el disfraz representan elementos importantes del arte y de la sensibilidad barrocos: personajes y situaciones multiformes que eluden cualquier intento de definición, juego y conflicto del ser y del parecer, gusto de lo complicado y de lo sorprendente. El teatro, además de proporcionar todos estos elementos, constituía, como escribe Richard Alewyn, un cuadro completo y un símbolo perfecto del mundo tal como el arte barroco lo concebía: "Si el arte dramático del renacimiento se limitó a la superficie de la escena, con la cual se contentará también el siglo XVIII, la razón es menos estética que teológica. La escena horizontal es expresión de un mundo que no trata de superar el plano humano. Si, por el contrario, en el barroco, como en la Edad Media, el teatro se amplía hacia arriba y hacia abajo; si, por consiguiente, recobra un plano vertical, es porque entran en juego otros elementos además del simple placer del público o del virtuosismo desenfrenado de los maestros tramoyistas. La conquista del espacio en altura, con todo el chirriante aparato de roldanas y cuerdas que aseguraba los movimientos aéreos en la escena, nos prueba que el teatro abarca nuevamente el aspecto total del mundo cristiano, desde el "cielo al infierno, pasando por la tierra, y que la *comoedia divina* ha suplantado una vez más a la *comoedia humana*" [72].

10. La cosmovisión, la sensibilidad y la temática del barroco, brevemente analizadas arriba, se expresan a través de una poética y una

[72] Richard Alewyn, *L'univers du baroque*, Paris, Gonthier, 1964, pp. 75-76.

estilística propias. La literatura barroca se caracteriza por la huida de la expresión sincera y directa, de las estructuras de la forma simples y lineales. "Enorme *coincidentia oppositorum*", según las palabras ya mencionadas de Dámaso Alonso, el barroco es necesariamente una literatura de fuertes tensiones del vocabulario, de polivalencias significativas, de estructuras complejas y sorprendentemente inéditas. Así como en las artes plásticas los valores funcionales se disuelven en la exuberancia magnífica de los elementos decorativos, también en la literatura las formas simples y lineales son sustituidas por formas complicadas y multivalentes, que nacen del *artificio del arte* —artificio que no debe ser entendido como ornato superfluo, sino como condición fundamental de la belleza artística, pues "no hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona", como dice uno de los grandes teorizadores del barroco, Baltasar Gracián [73].

Helmut Hatzfeld, a quien se deben importantes estudios sobre el período que nos ocupa, señaló como rasgo importante de la literatura barroca el *fusionismo*, es decir, la tendencia a unificar en un todo múltiples pormenores, y a asociar y mezclar en una unidad orgánica elementos contradictorios. El escritor barroco no busca la expresión de significado directo y lineal, sino la expresión que encierra una multivalencia significativa, que traduce valores contrastantes. Detrás de esta tendencia fusionista está la visión de la unidad como dualidad, la visión de lo real como conflicto —aspecto importante de la cosmovisión barroca—. Obsérvese el retrato que pintó Tasso en *La Gerusalemme liberata* (VIII, 33) de un guerrero cristiano muerto en combate por su fe:

Dritto ei teneva in verso il cielo il vólto
In guisa d'uom che pur là suso aspire.
Chiusa la destra, e 'l pugno avea raccolto,

---

[73] Baltasar Gracián, *Oráculo manual*, 12 (cit. por *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 154). En el *Criticón*, I, VIII, afirma Gracián: "Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero; suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perficionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera" (*op. cit.*, p. 587).

E stretto il ferro, e in atto è di ferire;
L'altra su 'l petto in modo umile e pio
Si posa, e par che perdón chieggia a Dio.

(Tenía al cielo enderezado el rostro,
A guisa de hombre que a lo alto aspira.
En la diestra, empuñado con firmeza,
El hierro, en actitud de ir a clavarlo;
La otra, en gesto humilde, sobre el pecho
Posa, como perdón a Dios pidiendo.)

El retrato, como se ve, presenta dos actitudes en contraste, que se integran espectacularmente en una unidad: el héroe, a la hora de la muerte, no deja de ser guerrero impetuoso para morir como buen cristiano, sino que guarda simultánea y contradictoriamente el impulso bélico de herir al enemigo y la actitud piadosa y contrita de quien, en la hora postrera, pide perdón a Dios. Esa característica del barroco está ligada íntimamente a un aspecto que Alejandro Cioranescu considera innovación esencial de la literatura barroca —el descubrimiento del conflicto interior en el alma del hombre—. En la literatura anterior al barroco, observa Cioranescu, el personaje permanece siempre idéntico a sí mismo; su alma monovalente desconoce la dicotomía interior: para Virgilio, Eneas es siempre el "pius Aeneas", y para el poeta medieval, Roldán permanece, a través de todas las vicisitudes, el mismo caballero intrépido y violento. Es obvio que en la literatura anterior al barroco existen personajes que experimentan contradicciones de sentimientos y ansias, pero estas contradicciones son consideradas como sucesión, como alternancia, no como simultaneidad. Por el contrario, los personajes más característicos de la literatura barroca "han dejado de ser simples y rectos, transparentes en todas las circunstancias y uniformes en todas sus reacciones. Su carácter es complejo, matizado entre un sí y un no, a menudo indeciso y vacilante; y es frecuente que el camino que siga no sea el que quiere seguir, y que anhele en idea lo contrario de lo que hace en la realidad, que considere el libre albedrío como un peligro y la fuerza mayor como una bendición. En presencia de estos personajes, no es siempre fácil suponer de antemano sus reacciones, puesto que, en cada circunstancia, parece que obedecen a dos impul-

sos contrarios a un mismo tiempo" [74]. Es lo que caracteriza a personajes como el Cid de Corneille y el Hamlet de Shakespeare.

El fusionismo, que se manifiesta igualmente en la técnica literaria por la anulación de los límites rígidos entre las diversas partes o capítulos de una obra, explica también que, en la literatura barroca, las personas, las cosas, los paisajes y las acciones no se describan propiamente, sino que se sugieran, de suerte que sus contornos se atenúan y confunden, como sucede con la técnica del claroscuro en la pintura barroca. El uso de verbos "prismáticos" *(ver, oír)* y el empleo de ciertas alusiones permiten que las figuras humanas y las acciones no sean descritas, sino reflejadas en la visión de los personajes, como si se tratase de un espejo en que se reflejase la realidad.

De la amalgama de lo racional y lo irracional resultan todavía formas de expresión como la paradoja y el oximoro *. La paradoja caracteriza a personajes divididos, de sentimientos mezclados y contradictorios, como el *cuerdo-loco* D. Quijote, que, como dice Cervantes, "lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto"; el oximoro es una figura estilística que traduce precisamente esta fusión de valores paradójicamente contradictorios ("libertad amarga", "pérfida bondad", "orgullosa flaqueza", etc.).

La poética barroca busca constantemente suscitar en el lector la sorpresa y la maravilla. Marino caracterizó lapidariamente este rasgo del barroco, al escribir que "è del poeta il fin la meraviglia" [75]. Esta tendencia desemboca frecuentemente en un ludismo lujuriante y hueco, pero encierra también un significado más serio y más profundo: traduce la aspiración de una poesía osadamente nueva e inquieta, apta para expresar las relaciones secretas entre los seres y las cosas, a través de un lenguaje fulgurante. Más allá de la lógica y de la razón,

---

[74] Alejandro Cioranescu, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, págs. 331-332.

* La forma portuguesa *oximoro*, con acentuación llana y sin *n* final, es correcta; *oxímoron*, que es como suele decirse en esp., además de ser transcripción incorrecta del gr. ὀξύμωρον > lat. *oxymōrum*, dificulta la formación del plural. Como aún no se ha divulgado, estamos a tiempo para corregirla. (N. del T.)

[75] Cfr. James V. Mirollo, *The poet of the marvelous: Giambattista Marino*, New York and London, Columbia Univ. Press, 1963.

la literatura barroca plasma mundos que, esplendentes o lóbregos, se caracterizan por el propósito de maravillar, de despertar en el lector una admiración sin medida.

La metáfora es el elemento fundamental de esta poética: constituye el instrumento por excelencia de una expresividad misteriosa, la revelación de recónditas analogías que el poeta ve en la realidad, la transfiguración fantástica del mundo empírico. La poética barroca considera la metáfora como el fruto más sublime del ingenio, y el ingenio, según Tesauro, es la facultad que sabe "vincular conjuntamente las distantes y separadas nociones de los objetos considerados", "hallando la semejanza en las cosas desemejantes" [76]. Por eso la metáfora barroca es visceralmente conceptuosa, y procura traducir, con mucha frecuencia, aquella "armónica correlación entre dos o tres extremos cognoscibles, expresada por un acto del entendimiento", que, según Gracián, representa la esencia del concepto [77]. Gracias a su modo de explorar las virtualidades de la metáfora, el barroco renovó profundamente el lenguaje literario heredado de la tradición renacentista, transformando la búsqueda de la expresión en gozosa aventura por el mundo del lenguaje [78].

La metáfora barroca se perjudica muchas veces por la tendencia hiperbólica y por el gusto de la oscuridad, consecuencia de la agudeza de ingenio; pero ofrece también, con mucha frecuencia, una belleza fascinante, una densidad de significación fantástica y una osadía que sólo encuentran paralelo en la poesía simbolista. Un poeta barroco francés, al hablar de las estrellas que se encienden en el cielo, escribe: *la Nuit ouvre les yeux;* otro poeta francés, al referirse a la nieve que cae, imagina que *l'hiver pare ses cheveux blancs que le vents esparpillent* (Invierno alisa su cabello blanco / que alborotan los vientos); un poeta marinista italiano, Girolamo Fontanella, expresa la tortura de la tierra reseca, agrietada por el sol y ávida de lluvia, con una metáfora que evoca expresivamente el horror, las convulsiones, la desesperación de los condenados: *cento bocche la terra apre anelan-*

76 Cfr. Ezio Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961, p. 7.

77 Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. cit., p. 239.

78 Lidia Menapace Brisca, "L'arguta et ingegnosa elocuzione", en *Aevum*, 1954, fasc. 1, p. 53.

te, / domandando pietà, venendo meno ("cien bocas anhelante abre la tierra, / pidiendo compasión, desfalleciendo); Quevedo, para traducir el mal de amor que, en la soledad y en el silencio, le consume el alma, crea una metáfora bellísima: *en los claustros de l'alma la herida / yace callada...*; Góngora representa la caverna de Polifemo como un *formidable de la tierra / bostezo...* [79].

Un procedimiento estilístico característicamente barroco consiste en la acumulación de metáforas o en el desarrollo de una metáfora inicial mediante una serie de nuevas metáforas. El primer procedimiento, que, igual que el segundo, denuncia claramente el dinamismo expresivo, el gusto por la profusión imaginística y el culto de la forma abierta característicos de todo el arte barroco, se revela claramente en esta estrofa de Martial de Brives, en que canta la lluvia menuda y serena:

Bruine, rosée espaissie
Dont les grains clairs et détachez,
Sur le bout de l'herbe attachez,
La rendent chenuë et transie;
Crystal en poussiere brisé,
Dont l'émail des prés est frizé
Au poinct que le ciel se colore;
Subtil crespe de verre traict
Eschapé des mains de l'Aurore,
Benissez à jamais celuy qui vous a faict [80].

(Llovizna, rocío espesado,
Que con granos claros y sueltos
Sobre la punta de la hierba

[79] Dámaso Alonso comenta así esta metáfora de Góngora: "La primera imagen (expresada en metáfora) es impresionante: "formidable de la tierra / bostezo" llama ahora Góngora a la caverna. "Bostezo" pertenece al mismo mundo de representaciones que "mordaza" y que "greña". Y es otra vez en el desgarrón, en el traumatismo que produce la entrada violenta al recinto de la tradición renacentista, de estos elementos "demasiado humanos", donde reside la extraordinaria virtualidad expresiva de la metáfora: hay algo también como un rudo trauma de nuestro espíritu que deja huella indeleble en él. ¡*Shocking!*, ¡violentamente *shocking!*, ¡expresivamente *shocking!*" (*Poesía Española*, Madrid, Gredos, 5.ª ed., p. 333.)

[80] *Apud* Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, ed. cit., t. I, p. 133.

La tornas cana y arrecida;
Cristal en polvo quebrantado,
Que el esmalte del prado frisas
Cuando el cielo se colorea.
Sutil cendal de vidrio hilado,
Escapado a las manos de la Aurora,
Bendice siempre a aquel que te ha creado.)

La hipérbole, la repetición, el hipérbato *, la anáfora, la antítesis violenta, son otros tantos rasgos estilísticos que caracterizan la literatura barroca. La construcción zeugmática de la frase es también característica del barroco, y produce la sorpresa, la concisión y la dificultad conceptista.

Hay una prosa típicamente barroca, cuyos grandes modelos son Tácito y Séneca, que se aparta mucho de la prosa renacentista. Afrânio Coutinho caracteriza muy bien esta prosa barroca: "Montaigne, Bacon y Lipsio fueron los diseminadores del nuevo ideal del gusto, que instaló a Séneca y a Tácito, en lugar de Cicerón, como los inspiradores de la prosa seiscentista. La revuelta anticiceroniana que sacudió la historia de las ideas literarias en la segunda mitad del siglo XVI tuvo así por consecuencia la creación de un nuevo tipo de estilo que prevaleció durante el siglo XVII, cuyas características fueron: la brevedad o concisión, unida a la oscuridad; la manera punzante, espasmódica, abrupta, inconexa, aguda, sentenciosa, antitética, metafórica, "style coupé" [...]. Es, por tanto, el "genus humile", el "senecan amble", el tipo de estilo conocido hoy como barroco, usado para expresar no un pensamiento, sino un espíritu pensante, un espíritu en el acto de pensar, a medida que piensa. Sus características principales, según los trabajos de Croll, son: la brevedad buscada de los miembros, el orden imaginativo, la asimetría, la omisión de los vínculos sintácticos ordinarios" [81].

* Nuevamente *hipérbato* (así en el orig. portugués) es la transcripción correcta del gr. ὑπερβατόν > lat. *hyperbăton* (helenismo). Por lo mismo que en *oximoro* (v. supra, p. 293) creo que debe suprimirse la *n* final. Dámaso Alonso (*Poesía española*, ed. cit., p. 337) escribe en plural "hipérbatos", y advierte en nota: "Uso el plural 'hipérbatos', ya autorizado por los comentaristas gongorinos del siglo XVII" (N. del T.).

[81] Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964, pp. 110-111.

IX

CLASICISMO Y NEOCLASICISMO

1. Los vocablos "clásico" y "clasicismo" presentan una plétora semántica muy pronunciada, y la polisemia resultante dificulta en extremo la tentativa de aclarar su significado estético-literario.

Classicus designaba en latín al ciudadano que, por su riqueza considerable, figuraba en la primera de las cinco clases en que la reforma del censo atribuida a Servio Tulio había dividido la población de Roma. Se trataba, por tanto, de un término sociológico y político, pero que también encerraba, connotativamente, la idea de excelencia y prestigio. *Classicus* referido a materias literarias aparece por vez primera en un texto de Aulo Gelio (*Noctes atticae*, XIX, VIII): la expresión *classicus scriptor*, utilizada por este autor, expresa el concepto de escritor excelente y modelo. Se comprende fácilmente la transferencia del vocablo desde el dominio sociológico al dominio literario: Así como el *classicus* era el ciudadano de la primera clase, destacado e importante, así el *classicus scriptor* era el autor que se distinguía por la belleza y corrección —sobre todo por la corrección lingüística— de sus obras, y ocupaba, por consiguiente, el primer plano en la república de las letras.

En el bajo latín, *classicus* fue relacionado con las *classes* de las instituciones escolares, y así se explica que la palabra haya adquirido el significado de autor leído y comentado en las escuelas. Este fue el sentido que "clásico" tuvo predominantemente durante los siglos XVII y XVIII, aunque el significado primitivo de autor modelo y excelente

no se haya perdido, pues está documentado en algunos textos franceses del siglo XVI. Y como, durante siglos, los autores leídos y comentados en las escuelas, así como los escritores considerados dignos de imitación, fueron preferentemente los griegos y latinos, no es extraño que el epíteto de "clásico" haya sido habitualmente concedido a estos escritores.

A principios del siglo XIX, cuando la vida literaria europea experimentaba una metamorfosis profunda, los vocablos "clásico" y "clasicismo" cobraron nuevos matices semánticos y adquirieron progresivamente un significado estético-literario nuevo. Goethe pretende haber sido el primero en lanzar la antinomia *clásico-romántico,* desarrollada posteriormente por los hermanos Schlegel, y Mme. de Staël, en un capítulo famoso de su obra *De l'Allemagne* (I, II, cap. XI), expone y fundamenta la distinción entre *poesía clásica* y *poesía romántica.* En la oposición *clásico-romántico,* que en la época romántica se transformó en lugar común, clásico no tiene ningún sentido laudatorio ni el significado de leído y estudiado en las escuelas, sino que más bien designa una estética determinada y determinado bando literario.

2. ¿Cuál será, en nuestros días, el significado que debemos atribuir a la palabra "clasicismo" en la terminología de la literatura? Veamos, en primer lugar, los principales significados literarios que se le atribuyen habitualmente, y analicemos su validez.

a) Vimos ya que Aulo Gelio entendía por escritor clásico aquel que, sobre todo por la corrección de su lenguaje, podía ser tomado por modelo. Tal concepto de clásico y de clasicismo se formó en la cultura helenística, cuando los eruditos alejandrinos escogieron, entre los autores griegos antiguos, los que debían ser considerados como modelos, procediendo al establecimiento de *cánones* de autores según los grandes géneros literarios. Así concebido, el clasicismo se identifica sustancialmente con la doctrina de que la creación literaria debe basarse en modelos, de los cuales se derivan la disciplina y las reglas necesarias para el logro de una obra perfecta. Los grandes adversarios de esta concepción clasicista de la literatura fueron siempre los *modernos,* es decir, los autores que, confiando en el progreso de la cultura y en el poder creador del hombre, no aceptan los cánones

establecidos ni reconocen el magisterio atribuido a los llamados autores clásicos. Las actuales tendencias de la literatura han confirmado la doctrina de los *modernos;* hoy es impensable establecer de modo rígido y dogmático un canon de autores, con todas las consecuencias que de ello se derivan.

b) Muchas veces se entiende por autor clásico aquel que, por lo castizo de su expresión, puede ser considerado como un maestro de pureza del idioma y, por tanto, como modelo para los que se dedican a escribir. Esta noción de clasicismo, estrechamente emparentada con la anterior, es muy frecuente en la literatura portuguesa, sobre todo durante el siglo XVIII, época en que se proclama que "la cualidad más importante que debe tener cualquier Escritor es la pureza de la lengua en que escribe" [1].

Es obvio que tal concepción de clasicismo se basa dominantemente en motivos gramaticales, no en factores propiamente literarios o estilísticos. En el fondo, se trata de una actitud literaria sumamente estéril.

c) La designación de clasicismo se aplica habitualmente, sin ninguna discriminación, a todos los autores y obras de las literaturas griega y latina. Entre las razones que suelen aducirse en defensa de tal designación, se cuentan: el equilibrio y la serenidad del espíritu greco-latino; el repudio de lo sobrenatural, el ritmo puramente terreno, el amor a la forma, en fin, que caracterizarían a las literaturas griega y latina [2].

Este concepto de clasicismo no tiene un contenido riguroso y bien fundamentado. Trátase, más bien, de una fórmula vacía, desprovista de significado literario o filosófico exactos. Las literaturas griega y latina presentan una variedad tan rica, en la forma y en la sustancia, en su motivación y en sus objetivos, que sería ingenuo pretender que la designación de "clasicismo" encerrase, con relación a ellas, un sentido estético-literario coherente. Por otro lado, tal concepto de clasicismo se asienta en una visión muy unilateral de la cultura greco-

[1] Francisco José Freire, *Reflexões sobre a língua portuguesa,* 2.ª ed., Lisboa, Tipografia do Panorama, 1863, p. 4.

[2] Cfr. F. C. Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura,* tomo I: *Términos, conceptos, "ismos" literarios,* 2.ª ed., Madrid, Aguilar, 1954, s. v. *clasicismo.*

latina —visión forjada sobre todo por el neoclasicismo setecentista y, más particularmente por Winckelmann—, la cual ignoraba el hondo lastre de irracionalismo, de sombría agitación, de angustiosa vinculación a lo sobrenatural, que predomina en la cultura griega, por ejemplo [3].

Será imposible, no obstante, desvincular los vocablos "clásico" y "clasicismo" de todo lo relativo a Grecia y a Roma, dada la fuerza de la tradición y de los hábitos lingüísticos.

d) En otra acepción, clasicismo designa a los autores y obras de las literaturas modernas en que se hace sentir, más o menos intensamente, el influjo de las literaturas helénica y latina.

La imprecisión de este concepto de clasicismo no es menor que en el caso anterior, pues abarca autores y obras diversísimos, integrados en estéticas literarias muy diferentes y hasta antagónicas.

e) Finalmente, vemos el clasicismo concebido como una constante del espíritu humano y, por consiguiente, también de la literatura —la constante del equilibrio, del orden, de la armonía.

Semejante concepción del clasicismo sólo es posible gracias a una arbitraria metafísica de la historia o a una sutil tipología del arte que desconocen o violentan la complejidad y la diversidad de la realidad histórica. Como dijo irónicamente un destacado crítico francés, Henri Peyre, este clasicismo ya florecía en el Edén y en el Arca de Noé... [4].

3. Estos conceptos de clasicismo, como se comprende, no satisfacen las exigencias de una rigurosa periodología literaria, tal como se delineó anteriormente. El clasicismo entendido como período literario, como sistema de valores y de patrones literarios históricamente situado y determinado, hunde sus raíces en el Renacimiento, pero no debe identificarse, como ya hemos dicho, con la época que se extiende desde el siglo XVI hasta el XIX; tampoco puede identificarse de modo simplista, como tantas veces ocurre, con el Renacimiento. Efectivamente, una de las más valiosas adquisiciones de la reciente

[3] Cfr. E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960.

[4] Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?*, ed. revue et augm., Paris, Nizet, 1965, p. 33.

historiografía sobre el Renacimiento consiste en la revelación y análisis del *Anti-Renacimiento,* es decir, una corriente filosófica y artística que atraviesa la época renacentista y se caracteriza por la rebeldía frente a las autoridades y a los modelos, por la oposición a la serenidad del arte de un Rafael o de un Bembo, por la tendencia a lo fantástico, lo grotesco y lo tenebroso [5]. A esta corriente anticlásica se contrapone, en la época renacentista, otra corriente, a la que podemos llamar clásica, que "cree que una organización lógica y coherente de lo *escible* en su conjunto basta a la curiosidad del hombre; que tiende a condenar o a minimizar el pormenor y, en general, todo lo que no entra en un cuadro lógico y racional [...]. Su ideal figurativo es sobre todo el éxtasis, la serenidad, como la que circunda, en las estancias de Rafael, a los filósofos antiguos y modernos de la escuela de Atenas..." [6].

El clasicismo es una estética literaria que recoge muchos elementos de esta última corriente del humanismo renacentista: recibe de ella las nociones de modelo artístico y de imitación de los autores griegos y latinos, los principios estéticos de la intemporalidad de lo bello y de la necesidad de las reglas, el gusto por la perfección, por la estabilidad, claridad y sencillez de las estructuras artísticas. La doctrina clásica se define progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, en el fecundo terreno de la cultura literaria italiana, y adquiere particular cohesión e importancia en la literatura francesa del siglo XVII, llegando sus principios fundamentales a dominar las literaturas europeas en el siglo XVIII, a través de los llamados movimientos neoclásicos [7]. En efecto, el neoclasicismo —que representa en las di-

---

[5] Los estudios fundamentales sobre este problema son: Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance,* New York, Scribners, 1950; B. W. Whitlock, "The Counter-Renaissance", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* 1958, XX, páginas 434-449; Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento,* Milano, Feltrinelli, 1962.

[6] E. Battisti, *L'Antirinascimento,* p. 52.

[7] Esta concepción de la génesis y difusión del clasicismo, expuesta ya en mi ensayo *Para uma interpretação do classicismo,* Coimbra, 1962 (sep. de la *Revista de história literária de Portugal,* vol. I), coincide sustancialmente con el punto de vista de Afrânio Coutinho: "La corriente clasicizante, inaugurada por el Renacimiento, halló en la Italia del Cinquecento un clima ideal; detenida, sin embargo, durante el siglo XVII por el Barroco, alcanzará en las úl-

versas literaturas europeas, desde fines del siglo XVII, una reacción generalizada contra el barroco, bajo el impulso irresistible del pensamiento racionalista dominante desde entonces en toda la Europa culta— está sustancialmente constituido por un sistema de valores estéticos que tiene su origen en la corriente clásica del Renacimiento y alcanza su estructuración perfecta en la literatura francesa del siglo XVII. Es sabido que los varios movimientos arcádicos y neoclásicos europeos consideraron como modelos ideales, a la par de ciertos escritores de la antigüedad grecolatina y del siglo XVI, los grandes autores clásicos franceses del XVII: Racine, Molière, Boileau [8]. Contra este sistema de valores lucha el romanticismo abiertamente desde fines del siglo XVIII, y debe subrayarse que fue este significado muy específico de período literario el que presentó originariamente la palabra "clasicismo": de hecho, si el vocablo "clásico" se remonta a Aulo Gelio, el término "clasicismo" apareció en las polémicas que, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, trabaron por toda Europa clásicos y románticos, designando precisamente un estilo, un sistema de normas y de convenciones literarias a que el romanticismo se oponía.

---

timas décadas del mismo siglo, en Francia, su punto culminante en un movimiento que fue, de hecho, en la literatura, el único Clasicismo moderno realizado, para, al avanzar el siglo XVIII, puntear con tendencias y escuelas neoclásicas (en lugar del Clasicismo y Neoclasicismo) las diversas literaturas occidentales, a las que vinieron a prestar coloridos especiales las corrientes racionalistas e "ilustradas" que entonces triunfaron, adelantándose y preparando el camino a la Revolución Francesa" (*Introdução à literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964, pp. 120-121).

[8] Sería conveniente que los críticos que propugnan la existencia de un pan-barroco europeo en el siglo XVII, viendo en el clasicismo francés sólo una invención *chauvinista* de algunos historiadores galos, meditasen sobre el modo tan diverso en que los movimientos neoclásicos del siglo XVIII reaccionaron ante la poética de Boileau y el arte de Racine, por un lado, y la poética de Gracián, de Tesauro, y el arte de Marino, de Góngora, de Calderón de la Barca, etc., por otro. Cuando los neoclásicos italianos, portugueses y españoles quieren criticar la literatura barroca, aducen los elementos fundamentales de la poética defendida por Boileau y por Racine. ¿Podrán los críticos modernos que incluyen a Boileau y a Racine en los esquemas del barroco explicar coherentemente esta actitud y esta confrontación de valores comprobables en las corrientes neoclásicas?

3.1. En la formación de la doctrina clásica desempeñó papel muy importante el amplio movimiento de exégesis crítica realizada en Italia, durante la segunda mitad del siglo XVI, en torno a la *Poética* de Aristóteles. Esta obra había permanecido casi desconocida hasta comienzos del siglo XVI y, a pesar de haberse editado el texto griego en 1508, sólo después de 1548 comenzó a influir profundamente en la cultura literaria europea. Data de este último año el comentario de Robortello a la *Poética,* comentario que constituyó la primera tentativa moderna de interpretación de la estética aristotélica; en los años siguientes, se multiplicaron las traducciones y los comentarios, se publicaron numerosos tratados de poética, se encendieron discusiones y polémicas apasionadas acerca de algunas afirmaciones de la *Poética* y sobre importantes problemas literarios. "La época de la crítica" —así ha llamado a la segunda mitad del siglo XVI un crítico norteamericano contemporáneo [9], y, en verdad, tal designación define bien el carácter de aquel período histórico: la preocupación de conocer, analizar racionalmente y sistematizar el fenómeno literario; la necesidad de establecer un conjunto orgánico de reglas que pudiese disciplinar la actividad de los escritores, desde los aspectos más simples de la forma hasta las cuestiones más complejas del significado. El *Ars poetica* de Horacio, evangelio de las ideas literarias para las primeras generaciones humanistas del Renacimiento, no bastaba para tal empresa, y por eso se buscó en la *Poética* de Aristóteles el fundamento doctrinal indispensable.

La influencia de los traductores y exegetas italianos de la *Poética* comenzó a actuar profundamente en la literatura francesa desde fines del siglo XVI y, sobre todo, a partir de las primeras décadas del XVII. Esta influencia encaminaba los espíritus hacia la formulación de una estética literaria de tenor intelectualista, caracterizada por la aceptación de reglas, por el gusto del raciocinio exacto y de la claridad, por la desconfianza frente a la inspiración tumultuosa, el *furor animi* y la fantasía desordenada. Entre los críticos que más contribuyeron a la estructuración de la doctrina clásica, debemos mencionar a Nicole, Scudéry, d'Aubignac y, particularmente, Chapelain.

---

[9] Cfr. Baxter Hathaway, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy,* Ithaca, New York, Cornell Univ. Press, 1962.

Como ya expusimos en el capítulo anterior, los estudios modernos sobre el barroco han determinado una nueva visión del siglo XVII francés, que ha dejado de ser considerado como un bloque monolítico dominado por el clasicismo. Existe un barroco literario francés, ya bastante bien delimitado y caracterizado, que domina la primera mitad del siglo XVII, tanto en la poesía lírica como en el teatro y en la novela. El clasicismo se estructura progresivamente en este ambiente dominado aún por el barroco, y hacia 1640, como afirma el Prof. Antoine Adam, la doctrina clásica triunfa en la literatura francesa [10]. No se piense, sin embargo, que el barroco y el clasicismo constituyen en la literatura francesa del siglo XVII dos ríos paralelos y ajenos entre sí: como ya tuvimos oportunidad de observar, constituyen dos sistemas de valores, dos estilos diversos en su motivación, en sus procesos y en sus objetivos, pero que presentan también muchas interferencias y contaminaciones. Estas interferencias se comprueban con frecuencia en el mismo autor y en la misma obra, como en los casos de Malherbe y de Racine.

El proceso generador del clasicismo es más complejo de lo que podría deducirse de lo que ya hemos dicho. Además de las influencias literarias apuntadas, hay que tener en cuenta otros elementos, como el fuerte racionalismo que impregna la cultura francesa de la época, y que tiene su más alta expresión filosófica en el *Discurso del método* de Descartes, y las motivaciones sociológicas que algunos estudios recientes han puesto de relieve en la formación del clasicismo [11]. Pa-

---

[10] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1956, t. I, p. 578: "Hay, por consiguiente, progreso de lo que se convino en llamar arte clásico. Pero, exactamente, hubo primero progreso, luego, hacia 1640, victoria completa e indiscutida de los principios clásicos. Es falso que éstos hayan esperado hasta Boileau para imponerse al conjunto de los escritores y al público, y nada más propio para desorientar el espíritu que llamar a esta época pre-clásica. No se podrá encontrar una sola máxima de la "doctrina clásica" que no hubiera sido afirmada y comentada con toda claridad, con todos los desarrollos deseables, en torno a 1640. ¿Y cómo hemos de asombrarnos de esto, si pensamos que los artífices del clasicismo se llaman Balzac, Chapelain, Conrart, d'Aubignac, y que dieron a conocer públicamente su pensamiento cuando Boileau acababa de nacer?".

[11] Cfr., sobre todo, V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.

rece, en efecto, que el clasicismo se relaciona estrechamente con una burguesía muy importante en Francia —la burguesía ilustrada que domina la justicia y la administración pública, con una formación sólidamente racionalista basada en la enseñanza de la lógica, de las matemáticas, de la disciplina gramatical y de la jurisprudencia—. Esta burguesía, por su formación mental, era apta para aceptar y desarrollar una estética literaria del tenor de la estética clásica [12].

Si se puede hablar de triunfo de la doctrina clásica en la literatura francesa hacia 1640, también es verdad que sólo con la llamada generación de 1660 —Racine, Molière, Boileau, La Fontaine— el clasicismo presenta una floración singularmente rica y de irradiación universal.

4. Analicemos seguidamente los aspectos más relevantes de la estética clásica, exceptuando aquellos a que ya tuvimos ocasión de referirnos (creación poética y géneros literarios) [13].

4.1. La *verosimilitud* constituye un principio fundamental de la estética clásica. Aristóteles había relacionado lo verosímil con la esencia misma de la poesía, al escribir: "El historiador y el poeta no di-

---

12 Antoine Adam escribe a este propósito palabras muy lúcidas, que merecen recuerdo: "La realidad es, en efecto, totalmente diferente, y el movimiento de las letras francesas se explica, no por un principio ideal, anterior y superior a los hechos de la historia, sino por las diversas fuerzas, sociales, políticas, intelectuales, que determinan, para cada escritor, el sentido de su actividad. Nuestra literatura, entre 1600 y 1640, puede ser considerada como el producto de un momento del espíritu francés, y, por consiguiente, como la expresión de la nación y de las clases sociales que la componen". Y, después de aludir a la influencia de la aristocracia feudal en la literatura de la época, analiza así el influjo de la burguesía en la difusión del clasicismo: "Es natural que una burguesía de funcionarios y de hombres de leyes adopte formas de pensamiento abstracto y que tienden a lo general por la vía de la abstracción. Es natural que esta burguesía ponga su confianza en la razón, en una razón, por lo demás, que ella concibe como universal y normativa a manera de una ley. Es natural que ponga su confianza en las reglas poéticas precisas y en una técnica poética que corresponde exactamente a los reglamentos y a las leyes de cuya aplicación está encargada. Es natural que atribuya el mayor valor a las cualidades de claridad, de lógica, de regularidad, de las que ella hace, por su parte, ejercicio cotidiano" (*op. cit.*, t. I, pp. 588-589 y 592-593).

13 Cfr. respectivamente caps. II, § 6.3 y IV, § 4.

fieren por el hecho de expresarse en verso o en prosa [...]; difieren, sin embargo, en decir uno lo que aconteció, y el otro, lo que podría acontecer. Por eso la Poesía es más filosófica y elevada que la Historia, pues la Poesía cuenta preferentemente lo universal, y la Historia, lo particular. Lo universal es aquello que, según la verosimilitud o la necesidad, dirá o hará cierto hombre; esto es lo que aspira a presentar la Poesía, aunque atribuya nombres a los personajes. Lo particular es lo que hizo Alcibíades o lo que le aconteció" [14]. Como se desprende de este pasaje, el objetivo de la poesía no es lo real concreto, lo verdadero, lo que de hecho aconteció, sino lo verosímil, lo que puede acontecer, considerado en su categorialidad y en su universalidad. Lo verdadero, lo que efectivamente acontece, puede muchas veces ser increíble, y distanciarse, por consiguiente, de lo verosímil, como subraya Boileau en su *Art poétique:*

> *Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:*
> *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* [15].
>
> (Nunca al espectador ofrezcas lo increíble:
> A veces puede haber verdad inverosímil.)

El principio de la verosimilitud excluye de la literatura todo lo insólito, lo anormal, lo estrictamente local o el puro capricho de la imaginación. El clasicismo no busca lo particular, el caso único y aislado, sino lo universal y lo intemporal. "Enfocada desde este punto de vista", escribe Henri Peyre, "la universalidad de los grandes escritores de 1660-1685 nos parece estar en correspondencia con una visión filosófica. Reposa sobre la convicción de que hay algo permanente y esencial detrás de la mudanza y del accidente; de que esta esencia permanente, esta 'substancia' en el sentido etimológico de la palabra, tiene más valor para el artista que lo pasajero y lo relativo" [16].

---

14 Aristóteles, *Poética*, 1.451 b.
15 Boileau, *Art poétique*, III, vv. 47-48.
16 Henri Peyre, *op. cit.*, p. 98.

4.2. La *imitación de la naturaleza* constituye un precepto básico del clasicismo. El artista debe imitar la naturaleza, estudiándola con fervoroso cuidado, a fin de no traicionarla jamás:

> *Que la Nature donc soit votre étude unique...*
> *Jamais de la Nature il ne faut s'écarter* [17].
>
> (Sea Naturaleza vuestro único estudio...
> De la Naturaleza jamás hay que apartarse.)

Esta naturaleza tantas veces mencionada por los autores y por los preceptistas del clasicismo no se identifica principalmente con el mundo exterior, como el paisaje con las sierras, los ríos, los bosques, etcétera; se identifica, sí, con la naturaleza humana: el estudio del hombre, de sus sentimientos y de sus pasiones, de su alma y de su corazón, es preocupación absorbente del clasicismo y constituye también una de sus más legítimas glorias.

La imitación de la naturaleza, en la estética clásica, no se identifica con la copia servil, con la reproducción realista y minuciosamente exacta: el clasicismo escoge y acentúa los aspectos característicos y esenciales del modelo, eliminando los rasgos accidentales y transitorios, desprovistos de significado en el dominio de lo universal poético. Es decir, tal imitación de la naturaleza se caracteriza por un idealismo radical [18].

---

[17] Boileau, *Art poétique*, III, vv. 359 y 414.

[18] Cruz e Silva expresa así el carácter idealista de esta imitación de la naturaleza: "Es cierto que debe el Poeta, si pretende con justicia este nombre, imitar a la Naturaleza; pero esta imitación no ha de ser tan rigurosa que no tenga más libertad que la de copiar servilmente los objetos tal como la Naturaleza los produce: por el contrario, está obligado a ornarlos con todas las gracias y perfecciones posibles, a exponerlos a nuestros ojos, no como la Naturaleza los produce, sino como debería producirlos si quisiera crearlos en el grado más sublime de la perfección. Debe, pues, el Poeta (a ejemplo de Zeuxis, que, al querer retratar a Elena, no eligió para modelo de su retrato una sola hermosura) discurrir por todos los objetos que la Naturaleza le ofrece en la especie de lo que pretende dibujar, y escoger de todos ellos el que le parezca más digno; y, uniéndolo en la fantasía, formar con todas estas ideas particulares una idea universal, que le sirva de modelo en su pintura" (*Poesías*, Lisboa, 1833, vol. 2.º, pp. 3-4).

Este idealismo se acentúa aún más por el hecho de que el clasicismo selecciona cuidadosamente la naturaleza que ha de ser imitada, excluyendo de la imitación poética todo lo grosero, hediondo, vil y monstruoso.

4.3. El *intelectualismo* es otro rasgo esencial del clasicismo. Todos sus principios, desde la teoría de lo verosímil hasta la aceptación de las reglas, están profundamente impregnados de este intelectualismo. Boileau expresó esta inclinación racionalista de la estética clásica en dos versos famosos:

> *Aimez donc la raison: que toujours vos écrits*
> *Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix* [19].
>
> (Amad, pues, la razón: siempre vuestros escritos
> Reciban de ella sola su lustre y su valía.)

Y Correia Garção, al criticar los descarríos de la poesía barroca tardía, pregunta:

> *Que julgas tu? Que a Arte o seu princípio*
> *Teve em subtis caprichos? A Razão*
> *É sobre que se firma este edifício.*
>
> *Oh, se não fosse assim, um charlatão*
> *Dentro em dois meses, sem temor, ousara*
> *Talvez dar Epopeias à impressão* [20].
>
> (¿Qué piensas tú? ¿Que el Arte su principio
> Tuvo en raros caprichos? La Razón
> Es la que da firmeza a este edificio.
>
> ¡Oh! si no fuese así, algún bazagón
> Cada dos meses, sin temor, osara
> Quizá dar Epopeyas a impresión.)

La razón aparecía como el *buen sentido* que impedía la caída en los caprichos de la imaginación, en los absurdos de la fantasía; como

---

[19] Boileau, *Art poétique*, I, vv. 37-38.

[20] Correia Garção, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1957, vol. I, p. 237.

la facultad crítica que esclarecía al poeta en la creación de la obra y guiaba al lector en la apreciación de las composiciones literarias. El fenómeno poético, en la estética clásica, no se divorcia de la reflexión y de la cultura intelectual.

Por otro lado, la razón es concebida como una entidad inmutable y universal, ajena a toda variación cronológica o espacial. El griego del tiempo de Pericles, según se admitía, raciocinaba del mismo modo que un súbdito de Luis XIV, y este hecho era la garantía de la existencia de una belleza y de un gusto universales. La imitación de los autores greco-latinos y la defensa de las reglas hallaban plena justificación en este concepto de una razón y de una belleza inmutables y universales.

La autoridad misma de Aristóteles, aceptada casi unánimemente por los autores clásicos, es vivificada por esta onda intelectualista, pues el Estagirita es identificado con la esencia misma de la razón, de modo que la aceptación de sus preceptos equivale a la aceptación de las exigencias imprescriptibles del entendimiento humano.

Este culto a la razón tuvo muchas veces consecuencias nefastas, pues originó la atrofia de la imaginación y abrió el camino a la rigidez, a la árida sequedad y al prosaísmo que caracterizan tan gran parte del neoclasicismo europeo[21]; pero también es fundamento del equilibrio, de la densa sobriedad y de la claridad mental que ofrecen las grandes obras de la literatura clásica.

4.4. Las *reglas* representan, en el sistema de valores de la estética clásica, la consecuencia natural de la actitud intelectualista arriba analizada y de la concepción del acto creador como esfuerzo lúcido,

---

[21] Benedetto Croce, al comentar la pobreza de la producción poética de la Arcadia italiana, subrayó las limitaciones del racionalismo neoclásico: "La Arcadia nació y floreció en la época del racionalismo, como su manifestación y su instrumento; y la esterilidad en poesía auténtica y la abundancia, en cambio, de versos dirigidos a fines no poéticos caracterizaron la Arcadia, porque caracterizaron aquella época que tuvo en esto uno de los límites a su gran progreso, ya que cada época y cada movimiento histórico son históricamente limitados, a semejanza de cualquier obra humana singular, siempre particular y excluyente, en su acto, de un acto diverso, y, en una palabra, constitutiva de una *determinatio* a la que corresponde, inevitable, una *negatio*" (*La letteratura italiana,* Bari, Laterza, 1957, vol. II, pp. 228-229).

como vigilia reflexiva y disciplinadora de los arrobos de la imaginación y de los impulsos del sentimiento. La aceptación de las reglas no procede sólo de un principio de autoridad pasivamente respetado, pues las reglas, antes de ser consideradas como nacidas de la autoridad de un autor, son analizadas a la luz de la propia razón y justificadas o rechazadas por ésta. Además, la formulación de las reglas del clasicismo está íntimamente asociada a la experiencia de los grandes modelos literarios, como justamente subraya Gaëtan Picon: "Mucho más que de una evidencia o de una exigencia de la razón, la afirmación estética del clasicismo dimana de la experiencia de los modelos. La estética del clasicismo son las obras de Eurípides, de Homero, de Terencio. Lisipo y Apeles respaldan a Jenócrates y a Cicerón, como Giotto a Cennini, y como a Vasari lo respaldan Rafael y Miguel Ángel. La estética normativa no fue nunca más que un espantajo positivista. El clasicismo tiene una estética *a posteriori*" [22].

Cada género, cada forma literaria poseía sus reglas específicas, relativas al contenido, a la disposición de los elementos estructurales, a los aspectos estilísticos, etc. Entre las reglas de la estética clásica sobresalen, por su importancia intrínseca y extrínseca, las llamadas reglas de las tres unidades: unidad de acción, de tiempo y de lugar. En la *Poética* de Aristóteles sólo se halla claramente formulada la regla de la unidad de acción, y únicamente se dan algunas indicaciones muy sumarias e imprecisas acerca de los requisitos de tiempo y lugar en la economía de la tragedia. Fueron los comentaristas italianos de la *Poética*, y en particular Castelvetro, los que elaboraron, con rigor y minuciosidad, pero basándose frecuentemente en motivos extraliterarios, la doctrina de las tres unidades [23]. Según Jacques Scherer, uno de los mejores conocedores de la dramaturgia clásica, las tres unidades se definen del modo siguiente:

> *Unidad de acción:* carácter de una obra de teatro cuyas acciones cumplen al mismo tiempo las cuatro condiciones siguientes:

---

22 G. Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature. I. L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 112-113

23 Cfr. I. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905, pp. 89 ss.; R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957, pp. 240-288; Galvano Della Volpe, *La poetica del cinquecento*, Bari, Laterza, 1954, pp. 67-68.

1.º Ninguna acción secundaria debe poder suprimirse sin que la acción principal se torne inexplicable.

2.º Todas las acciones secundarias deben comenzar al principio de la obra y proseguir hasta el desenlace.

3.º Todas las acciones, la principal y las secundarias, deben depender exclusivamente de los datos de la exposición y no conceder ningún lugar al acaso.

4.º Hasta aproximadamente 1640, la acción principal debe influir sobre cada una de las acciones secundarias. Desde aquella fecha, cada acción secundaria debe influir sobre la acción principal.

Unidad de lugar:

1.º Desde 1630 hasta aproximadamente 1645, carácter de una obra de teatro cuya acción se consideraba colocada en distintos lugares particulares agrupados en un único lugar general, constituido por una ciudad y sus alrededores, o por una región natural de pequeña extensión.

2.º A partir, más o menos, de 1645, carácter de una obra de teatro cuya acción se considera situada, sin ninguna inverosimilitud, en el lugar único y preciso representado por el escenario.

Unidad de tiempo:

Carácter de una obra de teatro cuya acción se supone que dura, a lo sumo, veinticuatro horas, y, por lo menos, tanto como la duración real de la representación [24].

Las unidades de acción, tiempo y lugar, arbitrarias en determinados aspectos, se integran en el espíritu de sobriedad y concentración característico del clasicismo; Racine creó, dentro de los estrechos límites de las tres unidades, obras maestras de tensión y de densidad trágica. El romanticismo, exaltado y grandilocuente, consideró la regla de las tres unidades como reducto por excelencia de la tiranía clásica, reducto que los románticos conquistaron como si fuesen piratas, según la brillante imagen de Victor Hugo:

J'ai, torche en main, ouvert les deux battants du drame;
Pirates, nous avons, à la voile, à la rame,
De la triple unité pris l'aride archipel [25].

---

[24] Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, pp. 438-439.

[25] Victor Hugo, *Contemplations*, Paris, Nelson, 1930, p. 72.

(Yo he abierto, antorcha en mano, las dos puertas del drama;
Piratas, conquistado hemos a vela y remo
De la triple unidad el árido archipiélago.)

La posible rigidez del conjunto de reglas del clasicismo se ve atenuada, en la obra de los grandes creadores, por la introducción del fundamental imperativo de *agradar* al lector y al público: "La regla principal", escribe Racine en el prefacio de *Bérénice*, "consiste en agradar y conmover: todas las demás sólo sirven para llegar a esta primera". Si, en los escritores mediocres, la observancia de las reglas se transformó en seco dogmatismo, los grandes artistas, dueños de un gusto depurado, supieron seguir aquel precepto que, según Boileau, "indica como regla no respetar algunas veces las reglas" [26].

4.5. El principio de la *imitación de los autores greco-latinos* representa en la estética clásica una fecunda herencia renacentista: deriva del culto apasionado con que los humanistas del Renacimiento imitaron a los autores griegos y latinos, bebiendo en sus obras los temas y las formas con que renovaron las literaturas europeas. Pero lo que en los humanistas del Renacimiento era admiración deslumbrada y sentimiento espontáneo se transformó, en la doctrina clásica, en actitud reflexiva y racionalmente justificada. Si la razón es una facultad inmutable y si los valores estéticos participan de esta inmutabilidad y universalidad —"el gusto de París resultó semejante al de Atenas", escribe Racine en el prefacio de *Iphigénie*—, la imitación de los autores griegos y latinos está sólidamente legitimada. Boileau, al fundamentar la imitación de estos autores en la admiración unánime que siempre les habían tributado las personas de buen gusto, no hace más que presentar esta justificación racional desde un punto de vista diferente, pues la admiración unánime y el consenso universal expresarían, en definitiva, la perennidad universal de los cánones artísticos.

Otros autores clásicos justifican la imitación de los griegos y latinos mediante la teoría de la imitación de la naturaleza: la poesía

[26] Boileau, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1952, p. 227. Cfr. E. B. O. Borgerhoff, *The freedom of french classicism*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1950.

debe imitar una naturaleza despojada de rasgos deformes y groseros; ahora bien, los grandes escritores griegos y latinos presentan en sus obras una naturaleza ideal y perfecta, de suerte que su imitación se identifica con la imitación de la naturaleza. Como expone Correia Garção, a través de la lección de los Antiguos se aprende a pintar la naturaleza: "El poeta que no siga a los Antiguos perderá totalmente el norte, y jamás podrá alcanzar aquella fuerza, energía y majestad con que nos retratan el famoso y angélico semblante de la Naturaleza" [27].

El principio de la imitación de los autores greco-latinos, en la estética clásica, no conduce necesariamente a la copia inerte ni al servilismo estéril, pues los derechos de la creación original están siempre asegurados —aunque la práctica, *hélas!*, no siempre corresponda a la teoría—, y no significa un respeto idolátrico a todo lo que sea griego y latino. Todos los preceptistas del clasicismo están de acuerdo en la necesidad de seleccionar los autores que deben imitarse, separando lo bueno y lo malo según una perspectiva estética actual. "No quiero proponer a los antiguos como modelos sino en las cosas que hicieron racionalmente", escribe d'Aubignac [28] —y esta afirmación vale, en principio, para todos los autores clásicos.

4.6. El *decoro* constituye otro elemento preponderante de la estética clásica. El decoro puede ser *interno*, es decir, relativo a la coherencia y a la armonía internas de la obra literaria, y *externo*, o sea, relativo a la adecuación de la obra con relación al gusto, a la sensibilidad y a las costumbres del público.

El decoro interno determina, por ejemplo, que un personaje mantenga constantes y coherentes sus características, que hable y se comporte de acuerdo con su condición y edad [29], que la descripción de costumbres y de caracteres de cierta época o de cierto país obedezca a la verdad histórica generalmente admitida acerca de tal época y de tal país.

---

27 Correia Garção, *op. cit.*, vol. II, p. 134.

28 *Apud* René Bray, *op. cit.*, p. 172.

29 Estos preceptos se derivan sobre todo de la *Epistula ad Pisones* de Horacio (cfr. particularmente los vv. 114-120, 125-127 y 156 ss.).

El decoro externo exige que el autor respete las costumbres y los preceptos morales de la sociedad en que se integra, que se abstenga de tratar asuntos escabrosos y crueles, escenas violentas o hediondas, como asesinatos, duelos, etc.; que evite ciertas libertades y osadías en la pintura de la vida sentimental [30]. Los actos de la vida cotidiana —comer, beber, dormir, etc.—, están desterrados de la literatura, y son también postergados todos los vocablos o expresiones que, por su realismo o grosería, se consideran poco dignos y elevados [31]. La literatura tendía así a enclaustrarse peligrosamente en una atmósfera enrarecida, de la que estaban ausentes la diversidad y la complejidad del hombre y de la sociedad; al mismo tiempo se formaba un lenguaje rígido y artificial, que reflejaba en la anquilosis de sus *clichés* todas las restricciones impuestas a la literatura por la estética clásica [32].

---

30 Entre estas prescripciones destaca la que prohibe ensangrentar la escena con episodios violentos. Como ya enseñaba Horacio, tales episodios debían desarrollarse fuera de la escena y ser narrados después a los espectadores (cfr. *Ep. ad Pisones*, vv. 179 ss.). Correia Garção considera así este problema en su *Dissertação primeira:* "Os afirmo, señores, que nunca he leído esta tragedia de Sófocles [*Edipo Rey*] sin llorar, cuando veo al desgraciado rey con sus inocentes hijitos, ya haciendo imprecaciones, ya llorando sobre ellos lágrimas de sangre, y, en tan triste desamparo, dejar la mujer, la casa y el reino: al mismo tiempo oigo la noticia de que Yocasta se ha matado. ¿Puede haber más terror? ¿Puede haber más compasión? He aquí cómo la tragedia consigue su fin sin hacerme inverosímil su argumento.

Por el contrario, si yo viese a este mismo Edipo meterse los dedos por los ojos hasta arrancarlos, o dudaría de lo mismo que estaba viendo, o la dificultad con que el actor ejecutaría esta acción me provocaría la risa. Por eso Horacio manda que suceda fuera de la escena y que no aparezca en el teatro" (*Obras completas*, ed. cit., t. II, pp. 111-112).

31 Erich Auerbach escribe: "La tragedia clásica de los franceses presenta el límite extremo de la separación estilística, del divorcio entre lo trágico y la realidad cotidiana, a que llegó la literatura europea. Su concepción del hombre trágico y su expresión verbal son producto de una educación estética cada vez más distanciada de la vida media de su época" (*Mimesis. La realidad en la literatura*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 365).

32 El romanticismo reaccionó vigorosamente contra estas limitaciones de la estética clásica, propugnando mayor aproximación a la realidad y la creación de un lenguaje artístico libre de convencionalismos asfixiantes. Victor Hugo, en el ardor de su verbo, proclamó:

4.7. Los numerosos críticos franceses que, en el siglo XVII, prepararon el advenimiento del clasicismo, admiten casi unánimemente la función moral de la literatura. Mairet, Desmarets, Chapelain, La Mesnardière, etc., están de acuerdo en que la poesía debe conciliar el deleite con la utilidad moral, contribuyendo a mejorar las costumbres y a hacer más digno al hombre. Hacían suya, de este modo, la lección horaciana sobre la necesidad de unir lo *utile* a lo *dulce*.

Los grandes autores del clasicismo aceptan esta concepción de una literatura profundamente moral. Molière, en el prefacio de *Le Tartuffe*, expone su idea de la comedia como instrumento de crítica moralizadora de las costumbres y acciones de los hombres: "nada reprende mejor a la mayoría de los hombres que la pintura de sus defectos. Es buen golpe para los vicios exponerlos a la risa de todo el mundo. Fácilmente se soportan las reprensiones; pero no se soporta el ridículo". "El deber de la comedia", escribe también Molière a propósito de *Le Tartuffe*, "es corregir a los hombres divirtiéndolos".

Boileau afirma, de modo perentorio, que el escritor debe impregnar su obra de "sabias lecciones", pues el lector exige de ella más que pura diversión:

Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
.....
Et je dis: Pas de mot où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, toute humide d'azur!
Discours affreux! — Syllepse, hypallage, litote,
Frémirent; je montai sur la borne Aristote,
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.

(*Contemplations*, ed. cit., pp. 30-31)

(Hice soplar un viento revolucionario.
Le puse un gorro rojo al viejo diccionario.
¡No más, entre palabras, senador o plebeyo!
.....
Dije: "¡Fuera palabras donde la idea de vuelo
Puro no va a posarse toda húmeda de cielo!"
Lítotes y silepsis, hipálage, inversión,
Temblaron al oír tal manifestación.
Pero yo, de Aristóteles erguido en los umbrales,
Declaré las palabras horras, libres, iguales.)

Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions.
Voulez-vous faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savantes leçons votre muse fertile
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
Un lecteur sage fuit un vain amusement,
Et veut mettre à profit son divertissement [33].

(Autores, dad oído a mis instrucciones.
¿Queréis hacer amables vuestras ricas ficciones?
Que vuestra fértil musa, en lección luminosa,
Junte siempre a lo grato doctrina provechosa.
Un lector cuerdo evita vano entretenimiento:
Quiere sacar provecho de su divertimiento.)

La Fontaine, en sus fábulas, no pretende simplemente narrar una historia para divertir a sus lectores; su intento consiste también en dar, de modo simbólico, una lección profundamente moral:

Une morale nue apporte de l'ennui;
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire,
Et conter pour conter me semble peu d'affaire [34].

(Una moral desnuda produce aburrimiento;
La norma se abre paso de la mano del cuento.
Instruir deleitando es propio de hombre ducho,
Y el cuento por sí solo no me parece mucho.)

Y Racine, suprema encarnación del ideal clásico, escribe en el prefacio de *Phèdre* que la enseñanza moral es, en realidad, "el fin que debe proponerse todo el que trabaja para el público".

Estas afirmaciones de carácter teórico son corroboradas tanto por la comedia de Molière como por la fábula de La Fontaine y la tragedia de Racine. Pero no debe suponerse que estamos ante una literatura edificante, absorta en concretas y triviales lecciones de virtud. La literatura clásica es profundamente moral, porque el hombre, con sus pasiones y sentimientos, es la base de sus intereses, y porque los

[33] Boileau, *Art poétique*, IV, vv. 85-90.
[34] La Fontaine, *Fables*, VI, 1.

problemas del equilibrio de las pasiones, de la verdad de los sentimientos, de la lucidez que rehusa el engaño, etc., constituyen algunas de sus preocupaciones fundamentales. Trátase, por tanto, de una moral eminentemente general, universal y abstracta, y su llamada, para utilizar palabras de Martínez Bonati, es "teórica y no práctica: *¡Ved! ¡Tened conciencia de vosotros mismos!*" [35]. La moral de Molière ha sido ya definida como "una moral de la autenticidad" —denuncia de un mundo de máscaras en que existen "devotos que no creen en Dios, médicos que no creen en la medicina, críticos incapaces de sentir la belleza de una obra, falsos sabios que sólo ven en la ciencia un medio de prosperar, amas de casa que fingen amor a las letras cuando se trata simplemente de satisfacer su esnobismo" [36]—, y la obra trágica de Racine, como hemos dicho [37], es ilustración magnífica de las virtudes catárticas de la literatura, según el punto de vista aristotélico.

En conclusión: el clasicismo dista mucho del arte por el arte o de cualquier intención simplemente hedonística, pero tampoco se identifica con una literatura edificante. Expresión literaria profundamente interesada por los problemas morales y psicológicos del hombre, asumió una función pedagógica en el más alto sentido de la palabra.

5. Desde fines del siglo XVII se verifica en las literaturas europeas una generalizada y fuerte reacción antibarroca, aunque en algunas, como la portuguesa y la española, el barroco haya persistido tenazmente durante la primera mitad del siglo XVIII. Esta reacción antibarroca se integra en las tendencias generales de la cultura europea al alborear la *Aufklärung*, cuando se realiza el complejo fenómeno que Paul Hazard, en una obra famosa, llamó "la crisis de la conciencia europea" [38]: irrupción de un racionalismo exacerbado, repudio de los principios tradicionales que regían la vida y la cultura europeas,

---

35 Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, Ed. de la Universidad de Chile, 1960, p. 123.

36 Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1961, t. III, p. 408.

37 Cfr. cap. II, § 6.

38 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin, 1935, 3 vols.

tanto en el campo filosófico como en el dominio político y religioso, afirmación de un espíritu crítico exigente, creencia en el progreso humano, etc.

La estética barroca, por sus características fundamentales, no casaba bien con el vigoroso intelectualismo ilustracionista, y, precisamente en nombre de la Razón, la crítica de la ilustración condena la literatura barroca. El clasicismo, por el contrario, armonizaba sin dificultad con las nuevas tendencias generales de la cultura europea, pues sus valores estéticos están impregnados de profundo racionalismo [39].

Y lo que se verifica en casi todas las literaturas europeas, sobre todo a partir del comienzo del siglo XVIII, es la difusión y la aceptación de la estética clásica, bajo la forma de escuelas neoclásicas o arcádicas. El siglo XVIII ha sido ya designado, con mucha propiedad, como un "siglo francés": desde las márgenes del Tajo hasta los confines de Rusia, la lengua, literatura y cultura francesas ejercen dominio casi general. En esta atmósfera, los grandes clásicos franceses, Racine, Molière, La Fontaine, etc., se imponen como modelos indiscutibles, y Boileau se transforma, con su *Art poétique*, en el preceptista y guía por excelencia de la literatura neoclásica del siglo XVIII.

Es como si, en el ambiente saturado de racionalismo de la Europa ilustracionista, la estética clásica se anquilosara: las reglas pasaron a constituir cadenas inflexibles; la emoción, el mito y el símbolo son con frecuencia sacrificados a imperativos racionalistas; la inspiración poética se marchita, simplistamente confundida con el trabajo, el estudio, el saber. Será necesario esperar hasta las generaciones pre-románticas y románticas para que de nuevo se oiga en Europa la voz divina de la poesía.

---

[39] En realidad, los ilustracionistas no se contradecían ni mutilaban su audacia y su progresismo al aceptar la estética clásica. Antoine Adam escribe a este propósito: "No son, en efecto, los valores clásicos lo que se discute. Los innovadores están tan firmemente persuadidos como cualquiera de la necesidad del orden. Admiten como dogmas la observancia del decoro, la regularidad, y esa primacía de la razón que constituye indudablemente la esencia misma del clasicismo. Se niegan sólo a encadenarse a las tradiciones, a rendirles culto ciego: quieren que nuestra literatura exprese el progreso de las luces y de las costumbres" (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, ed. cit., t. V, p. 342).

X

PRE-ROMANTICISMO Y ROMANTICISMO

1. El siglo XVIII, desde el punto de vista de la periodología literaria, constituye una época sumamente complicada, pues en él confluyen corrientes barrocas tardías y corrientes neoclásicas o arcádicas; en él se desarrolla el llamado estilo rococó, y en él irrumpe el pre-romanticismo. Para hacer este cuadro aún más complejo, se comprueba que son frecuentes, y a veces muy pronunciadas, las asincronías entre los estadios de desarrollo de las diversas literaturas europeas.

Época de crisis, disgregación y renovación de los valores estético-literarios, caracterizado por una tendencia natural al eclecticismo, el siglo XVIII no presenta ningún estilo que haya ejercido un dominio homogéneo y prolongado. Ocurre, por ejemplo, que un escritor puede encuadrarse simultáneamente en el neoclasicismo y en el pre-romanticismo —el caso de Bocage es muy ilustrativo—, o puede suceder que un poeta haya iniciado su carrera dentro del barroco tardío y se haya adherido luego al credo neoclásico, presentando, además, fuerte coloración pre-romántica (tal es el expresivo caso de João Xavier de Matos) [1].

2. Por estas razones, parece inaceptable el intento de algunos estudiosos en el sentido de poner la generalidad de las manifesta-

[1] Cfr. J. do Prado Coelho, "Subsídios para o estudo de João Xavier de Matos", *Revista da Faculdade de Letras*, 1957.

ciones literarias del siglo XVIII bajo el signo de una sola categoría periodológica y estilística: el *rococó* [2]. Efectivamente, el concepto de rococó, originario de las artes plásticas, ha sido considerado por algunos críticos el elemento fundamental para la interpretación de los autores más dispares del siglo XVIII, como Marivaux y Voltaire, Rousseau y Chénier, etc. [3]. Tales intentos, como observa Walter Binni, sólo son posibles por una grave confusión que permite reducir a esquema unitario actitudes culturales y estilísticas muy divergentes. Presentar a Voltaire, por ejemplo, como autor estructuralmente rococó es desconocer la sustancia de la ilustración: "que haya elementos de gusto rococó en Voltaire", acentúa Binni, "puede aceptarse, siempre que tal cosa se precise en una completa descripción crítica de la obra voltairiana, pero no puede convertirse absurdamente en motivo central de la personalidad y del estilo del autor del *Siècle de Louis XIV* y de las tragedias clasicistas e ilustracionistas" [4].

En realidad, el rococó deberá más bien ser considerado como una de las líneas de fuerza, uno de los componentes artísticos del enma-

---

[2] El vocablo "rococó" deriva del francés *rocaille*, "obra ornamental que imita los roquedos y las piedras naturales". Los neoclásicos y los románticos dieron a la palabra "rococó" un sentido fuertemente depreciativo: "dícese, en general, de todo lo viejo y pasado de moda, en las artes, en la literatura, en los trajes, en las maneras, etc." (*Complément au dictionnaire de l'Académie*, 1842). A fines del siglo XIX, el vocablo pasó a la terminología de la historia del arte, sobre todo en Alemania, llegando después al terreno de los estudios literarios. Véase una breve historia de la palabra en Walter Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 4 ss. Sobre el concepto de rococó en las artes plásticas, v. Fiske Kimball, *The creation of the rococo*, New York, The Norton Library, 1964; acerca del concepto de rococó en la literatura, además del estudio ya mencionado de Walter Binni, v. Helmut Hatzfeld, *Literature through art*, New York, Oxford Univ. Press, 1952; A. Anger, *Literarisches Rokoko*, Stuttgart, Metzler, 1962; Roger Laufer, *Style rococo, style des lumières*, Paris, Corti, 1963. La obra de Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966, se ocupa del rococó sobre todo en las artes plásticas, pero su interés es muy grande para el historiador de la literatura.

[3] Cfr. las obras de Hatzfeld y de Laufer mencionadas en la nota anterior.

[4] Walter Binni, *op. cit.*, p. 14. La crítica de Binni se dirige, no sólo contra Hatzfeld, sino también contra Leo Spitzer, autor de un ensayo ("*L'explication de texte* applicata a Voltaire", *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954) en que se estudia a Voltaire como escritor rococó.

rañado siglo XVIII, la expresión de ciertos aspectos de la sensibilidad y del espíritu de esta época. Entre los caracteres más relevantes del estilo rococó deben citarse: la recusación de lo sublime, del "grand goût" y de la visión trágica de la vida; el gusto por la naturaleza sencilla y tranquila, escenario de elegantes y voluptuosas "fêtes champêtres" y de tiernos idilios; la concepción de la vida como un ensueño de felicidad [5], la valorización de la intimidad, tanto en la vida como en el arte; el preciosismo estilístico, la graciosidad, la pulidez, la frívola elegancia, la afectación sentimental, el erotismo refinado, una velada melancolía que se trasluce bajo las sonrisas de las fiestas y la gracia de los idilios; el gusto por la ironía, por el *esprit*. Esta sensibilidad se traduce significativamente en ciertas palabras y expresiones francesas que podemos considerar como especialmente características del rococó: *mignardise, marivaudage, petit, gamineries folles, jolies bagatelles, galanterie, fragiles merveilles,* etc.

3. El concepto de *pre-romanticismo* data de las primeras décadas del siglo XX, y fue defendido y fundamentado sobre todo por Paul Van Tieghem, historiador literario francés [6]. Como indica el vocablo mismo, el concepto de pre-romanticismo abarca las tendencias estéticas y las manifestaciones de sensibilidad que, en el siglo XVIII, sobre todo a partir de su segunda mitad, se apartan de los cánones neoclásicos, anunciando ya el romanticismo. Esto no significa que el pre-romanticismo constituya sólo una preparación del romanticismo y se presente, por tanto, como un movimiento literario desprovisto de rasgos propios; por eso la expresión "romanticismo del siglo XVIII", utilizada por algunos críticos para designar el pre-romanticismo [7], es inexacta y se presta a confusiones.

El pre-romanticismo no tiene verdaderamente la homogeneidad de una escuela literaria, ni presenta un cuerpo sistemático de doctri-

---

[5] Cfr. Rémy G. Saisselin, "The rococo as a dream of happiness", en *Journal of art and aesthetic criticism*, 1960, XIX, núm. 2, pp. 145-152; R. Mauzi, *L'idée de bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960.

[6] V. Paul Van Tieghem, *Le préromantisme*, Paris, 1924, 1930, 1947 y 1960 (4 vols.).

[7] Cfr. Daniel Mornet, *Le romantisme en France au XVIII^e siècle*, 2.ª ed., Paris, Hachette, 1925.

nas. Esto no quiere decir, sin embargo, que nos hallemos ante una designación carente de contenido; es innegable que desde mediados del siglo XVIII se manifiestan, en las principales literaturas europeas, nuevos conceptos estéticos, una temática nueva y una nueva sensibilidad, que, a pesar de sus divergencias, presentan entre sí afinidades y paralelismos evidentes.

Inglaterra desempeñó papel primordial en la floración del pre-romanticismo; basta citar los nombres de Young, autor de los *Night thoughts* (1742), de Richardson, Gray, Macpherson, autor de los célebres poemas atribuidos a Ossian (1760). En Alemania, el pre-romanticismo estalla con el movimiento del *Sturm und Drang*; en Francia se revela en autores como Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, Prévost, Rousseau, etc.; en Portugal se afirma con José Anastácio da Cunha, Bocage, la Marquesa de Alorna, Filinto Elísio, Xavier de Matos, Tomás António Gonzaga.

Una característica fundamental de la literatura pre-romántica es la valorización del sentimiento. El corazón triunfa del racionalismo neoclásico e ilustracionista, y se transforma en la fuente por excelencia de los valores humanos. La sensibilidad aparece como el más legítimo título de nobleza de las almas, y la bondad y la virtud son consideradas como atributos naturales de las almas sensibles. La vida moral pasa así a ser regida por el sentimiento, y los derechos del corazón se sobreponen a las exigencias de la ley, de las convenciones y de los prejuicios sociales, en suma, a las exigencias de las normas jurídicas o éticas impuestas desde el exterior.

La literatura comienza a divulgar los secretos de la interioridad humana, disecando gustosa y sin pudor los más íntimos repliegues del alma y del cuerpo. Primera generación europea de egotistas, los pre-románticos crean una literatura confesionalista que alcanza a veces una audacia y una profundidad aún hoy sorprendentes (basta mencionar *Les confessions* de Rousseau) y provoca violentas reacciones afectivas en gran número de lectores de la época (así el *Werther* de Goethe, que originó en la juventud europea una ronda de suicidios).

La sensibilidad pre-romántica presenta con frecuencia un carácter tierno y tranquilo, como la suave emoción que se experimenta ante un hermoso paisaje o como las melancólicas y suaves lágrimas que un recuerdo saudoso suscita. Otras veces, sin embargo, esta dulce melan-

colía cede el puesto a la desesperación y a la angustia, a la tristeza irremediable y a la agitación sombría, complaciéndose entonces el poeta en las visiones lúgubres, en los paisajes nocturnos, agrestes y solitarios, en las negras tintas del *locus horrendus*, como puede verse en estos versos de Bocage:

E vós, ó Cortesãos da Escuridade,
Fantasmas vagos, Mochos piadores,
Inimigos, como eu, da Claridade:

Em bandos acudi aos meus clamores:
Quero a vossa medonha sociedade,
Quero fartar meu Coração de horrores [8].

(Vosotros, que habitáis la soledad,
Fantasmas vagos, buhos piadores,
Hostiles, como yo, a la Claridad:

En bandada acudid a mis clamores:
Quiero vuestra medrosa sociedad,
Deseo hartar mi corazón de horrores.)

Los dolorosos presagios, los sueños aciagos, la muerte, constituyen otros aspectos de esta atormentada temática del pre-romanticismo.

La poesía de la noche y de las tumbas, originaria de la literatura inglesa, y cuyas obras más representativas son *The night thoughts*, de Young, y la *Elegy written in a country churchyard*, de Gray, tuvo gran boga en el pre-romanticismo europeo. La meditación sobre la noche, los sepulcros y la muerte se inserta en la temática pesimista antes indicada, y traduce la nostalgia del infinito y la profunda insatisfacción espiritual que ya angustian a los pre-románticos y han de revelarse más exacerbadamente en los románticos.

El sentimiento de la naturaleza y del paisaje constituye otro rasgo importante de la literatura pre-romántica. No se trata sólo de mayor capacidad descriptiva del mundo exterior; se trata, sobre todo, de una nueva visión del paisaje: entre la naturaleza y el yo se esta-

[8] En *Poetas pré-românticos*, sel., introd. y notas de Jacinto do Prado Coelho, Coimbra, Atlântida, 1961, p. 82.

blecen relaciones afectivas; los lagos, los árboles, las montañas, etc., se asocian íntimamente a los estados de alma, y el escritor extiende sobre todas las cosas el velo de sus emociones y de sus sueños. A la literatura pre-romántica se debe la revelación de la belleza melancólica del otoño; no del otoño risueño y fecundo, estación de los frutos y de las cosechas, que el arte clásico había descrito y pintado, sino del otoño elegíaco y solitario, tiempo de las hojas caídas, del sol pálido y de los crepúsculos heridos. Se debe también al pre-romanticismo el descubrimiento del paisaje de montaña, abrupto y salvaje, a lo cual contribuyeron mucho las descripciones de paisajes alpinos de *La nouvelle Héloïse* de Rousseau.

La literatura pre-romántica muestra ya fuerte declive de las influencias greco-latinas y acentuado distanciamiento de los cánones estéticos del clasicismo, aunque a veces los escritores pre-románticos se vean obligados a vaciar una sensibilidad nueva en las formas poéticas y estilísticas de la tradición clásica. La rebeldía contra las reglas e imposiciones del clasicismo alcanzó el más alto grado de exasperación en el *Sturm und Drang:* el *genio,* fundamento de la creación poética en las doctrinas del pre-romanticismo, es una fuerza ajena al dominio de la razón, y no puede, por consiguiente, ser sometido a preceptos.

Las influencias greco-latinas son gradualmente sustituidas por nuevos modelos y fuentes nuevas. Shakespeare constituye el más importante modelo del pre-romanticismo europeo, y es preciso mencionar también los poemas de Ossian, las *Noches* de Young, las *Estaciones* de Thomson, los poemas bucólicos de Gessner, etc.

4. El vocablo "romántico", lo mismo que "barroco" o "clásico", presenta una historia compleja [9]. Del adverbio latino *romanice,* que

---

[9] Sobre la historia de la palabra "romántico", cfr.: Alexis François, "Romantique", *Annales Jean-Jacques Rousseau,* V (1909) y "Où en est romantique?", *Mélanges offerts à F. Baldensperger,* Paris, 1930, vol. I; Fernand Baldensperger, "Romantique — ses analogues et équivalents", *Harvard studies and notes in philology and literature,* XIV (1937); L. P. Smith, "Four words: romantic, originality, creative, genius", *Words and idioms,* London, Constable, 1925; Mario Praz, "Romantic: an approximative term", *The romantic agony,* 2.ª ed., London, Oxford Univ. Press, 1951; René Wellek, "The con-

significaba "a la manera de los romanos", se derivó en francés el vocablo *romanz*, escrito *rommant* después del siglo XII y *roman* a partir del XVII. La palabra *rommant* designó primero la lengua vulgar, frente al latín, pasando luego a designar también cierta especie de composición literaria escrita en lengua vulgar, en verso o en prosa, cuyos temas consistían en complicadas aventuras heroicas o galantes.

El vocablo francés *rommant* pasó al inglés con la forma *romaunt*. Hacia mediados del siglo XVII encontramos ya, en francés y en inglés, los adjetivos *romanesque* y *romantic*, correspondientes a aquellos sustantivos [10].

En el siglo XVII, el adjetivo inglés *romantic* significa "como las antiguas novelas", y puede calificar un paisaje, una escena o un monumento —en 1666, Pepys se refiere al castillo de Windsor como "the most romantique castle that is in the world" [11]—, o puede ofrecer un significado estético-literario. En efecto, René Rapin menciona, en 1673, la "poésie romanesque du Pulci, du Boiardo, et de l'Arioste", y Thomas Rymer, el año siguiente, traduce este pasaje de Rapin del modo siguiente: "Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, and Ariosto" [12]. En este texto de Rymer, el vocablo "romántico" tiene claramente significado literario, y se refiere al carácter fantástico y novelesco de algunos poemas que, por eso mismo, parecían apartarse de las normas estrictamente clásicas.

No es extraño que, en la atmósfera racionalista que envuelve la cultura europea desde fines del siglo XVII, el vocablo *romantic* pase a significar quimérico, ridículo, absurdo, cualidades (o defectos) que se atribuían precisamente a las novelas y poemas novelescos, tanto de la literatura medieval como de Ariosto, Boiardo, etc. Igual que "gótico",

---

cept of romanticism", *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1963.

[10] Es a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando el *Oxford dictionary* acoge la familia de palabras derivadas de *romaunt*. Según F. L. Lucas, *The decline and fall of the romantic ideal*, Cambridge, at the Univ. Press, 1948, p. 17, las fechas en que fueron acogidas aquellas palabras en el *Oxford dictionary* son las siguientes: *romancial*, 1653; *romancical*, 1656; *romancy*, 1654; *romantic*, 1659; *romantical*, 1678; *romanticly*, 1681, etc.

[11] Cfr. Mario Praz, *The romantic agony*, p. 12.

[12] Textos citados en René Wellek, *Concepts of criticism*, p. 131.

romántico designa, en la época de la ilustración, todo lo que es producto de la imaginación desordenada, lo que resulta increíble y refleja un gusto artístico irregular y mal ilustrado.

Pero, junto a este significado peyorativo, *romántico* ofrece en el siglo XVIII otro sentido: a medida que la imaginación adquiere importancia y se desarrollan nuevas formas de sensibilidad, *romantic* pasa a designar lo que agrada a la imaginación, lo que despierta el ensueño y la emoción del alma, y así se aplica a las montañas, a los bosques, a los castillos, etc. En esta acepción —que, como dijimos arriba, se remonta al siglo XVII—, se fue borrando la conexión del término con el género literario de la novela *(romance)*, pasando *romantic* a expresar sobre todo los aspectos melancólicos y agrestes de la naturaleza.

El vocablo inglés *romantic* se traducía al francés por *romanesque* o por *pittoresque*. Pero, en 1776, Letourneur, en el prefacio a su traducción de la obra de Shakespeare, distingue *romantique* de *romanesque* y de *pittoresque*, analizando los respectivos matices semánticos y exponiendo los motivos que le movían a preferir *romantique*, "palabra inglesa": el vocablo, según Letourneur, "encierra la idea de los elementos asociados de manera nueva y variada, propia para espantar a los sentidos", evocando, además, la tierna emoción que se apodera del alma ante un paisaje, un monumento, una escena, etcétera. En 1777, el marqués de Girardin, en su obra *De la composition des paysages*, usa también el adjetivo *romantique;* pero la palabra adquiere definitivamente carta de ciudadanía en francés cuando Rousseau, en un célebre pasaje de sus *Rêveries d'un promeneur solitaire*, escribe que "las orillas del lago de Bienne son más agrestes y románticas que las del lago de Ginebra" [13]. Desde el francés, el vocablo penetró luego en otras lenguas, como el español y el portugués.

Pero volvamos al significado literario de la palabra *romántico*, que, según expusimos arriba, está ya documentado en el siglo XVII. El vocablo *romantic* reaparece, con sentido similar al que presenta

---

[13] Las *Rêveries d'un promeneur solitaire* fueron concluidas en 1778 y publicadas en 1782. El pasaje mencionado pertenece a la "cinquième promenade".

en el texto ya citado de Rymer, en la *History of english poetry* (1774) de Thomas Warton, cuya introducción se titula "The origin of romantic fiction in Europe". Para Warton, el término *romantic* designa la literatura medieval y parte de la renacentista (Ariosto, Tasso, Spenser), es decir, una literatura que se aparta de las normas y convenciones vigentes en la literatura grecolatina y en el neoclasicismo. Friedrich Bouterwek, en su *Historia de la poesía y de la elocuencia desde el fin del siglo XIII (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts,* 1801-1805), considera como autores "románticos", no sólo a Ariosto y Tasso, sino también a Shakespeare, Cervantes y Calderón, es decir, autores inscritos en una tradición literaria diferente de la neoclásica (y es significativo, en efecto, observar que casi todos los autores clasificados como "románticos" por Bouterwek, serían más tarde integrados en el barroco).

Friedrich Schlegel, aunque en uno de sus *Fragmentos* publicados en el *Athenaeum* concibe la poesía romántica como relacionada con el género literario del *Roman* [14], propugna también una noción latamente histórica de literatura romántica, abarcando autores como Shakespeare, Cervantes y Dante: "Así puedo buscar y hallar el Romanticismo en los primeros modernos: en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en ese siglo de los caballeros, del amor y de las leyendas, en el que se produjeron la palabra y la cosa..." [15]. En otro fragmento del *Athenaeum,* Friedrich Schlegel afirma que "la universalidad de Shakespeare es como el punto central del arte romántico" [16].

Al lado de este concepto latamente histórico de literatura romántica, aparece también con frecuencia, a principios del siglo XIX, un concepto tipológico de romanticismo corporizado principalmente en la oposición *clásico-romántico.* Goethe reivindicó la paternidad de esta famosa distinción; pero fue indudablemente August Wilhelm Schle-

---

14 Sobre el significado de "romántico" en Friedrich Schlegel, cfr. Arthur O. Lovejoy, "The meaning of 'romantic' in early german romanticism", *Essays in the history of ideas,* New York, Capricorn Books, 1960.

15 Texto incluido en el vol. *Les romantiques allemands,* Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 273.

16 *Ibid.,* p. 268.

gel quien, inspirándose no poco en la oposición establecida por Schiller entre *poesía ingenua* y *poesía sentimental* [17], elaboró la más sistemática e influyente exposición sobre las diferencias entre el arte clásico y el arte romántico. En la lección XIII de su *Curso de literatura dramática*, A. W. Schlegel caracteriza el arte clásico como arte que excluye todas las antinomias, al contrario del arte romántico, que se complace en la simbiosis de géneros y elementos heterogéneos: naturaleza y arte, poesía y prosa, ideas abstractas y sensaciones concretas, terrestre y divino, etc.; el arte antiguo es una especie de "*nomos* rítmico, una revelación armoniosa y regular de la legislación —fijada para siempre— de un mundo ideal en que se reflejan los arquetipos eternos de las cosas", mientras que la poesía romántica "es expresión de una misteriosa y secreta aspiración al Caos incesantemente agitado a fin de generar cosas nuevas y maravillosas"; la inspiración del arte clásico era sencilla y clara, a diferencia del genio romántico, que, "a pesar de su aspecto fragmentario y su desorden aparente, está más cerca del misterio del universo, porque, si la inteligencia nunca puede captar en cada cosa aislada más que una parte de la verdad, el sentimiento, en cambio, al abarcar todas las cosas, lo comprende todo y en todo penetra"; la tragedia clásica puede ser comparada a un grupo escultórico, pues tanto en la escultura como en la tragedia clásica "cada figura corresponde a un carácter, y la manera en que las figuras se agrupan constituye la acción", mientras que el drama romántico debe compararse a un cuadro pictórico "donde no sólo aparecen figuras en las actitudes más variadas y formando grupos con los movimientos más diversos y ricos, sino también objetos que se hallan alrededor de los personajes y hasta la representación de la lejanía, de suerte que el conjunto se halla bañado por una luz mágica que, precisamente, determina y orienta su efecto singular" [18]. La traducción francesa del *Curso de literatura dramática*, en

---

[17] Schiller expuso esta doctrina en su obra *Sobre la poesía ingenua y sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796). La "poesía ingenua" es la poesía natural, esencialmente objetiva, plástica e impersonal, característica de la antigüedad greco-latina; la "poesía sentimental" es la poesía subjetiva, personal, musical, fruto del conflicto entre el yo y la sociedad, entre lo ideal y lo real, y característica de la época moderna y cristiana.

[18] Cfr. *Les romantiques allemands*, pp. 286-287.

1813, por Mme. Necker de Saussure, divulgó en amplios sectores la antinomia *clásico-romántico;* la obra de Mme. de Staël *De l'Allemagne,* publicada en Londres en 1813, y en París en 1814, y cuyo capítulo XI de la Segunda Parte resume las ideas de A. W. Schlegel acerca de las diferencias entre el arte clásico y el arte romántico, contribuyó decisivamente a la difusión de aquella antinomia. La célebre afirmación de Goethe: "lo clásico es la salud, y lo romántico, la enfermedad", expresa también una concepción tipológica del romanticismo y del clasicismo, oponiendo el equilibrio y el desequilibrio, la serenidad y la agitación, etc.

Importa ahora averiguar cuándo y cómo comenzó a aplicarse a la literatura contemporánea la designación de *romántico.* En Alemania, donde el romanticismo se afirma poderosamente desde fines del siglo XVIII con la revista *Athenaeum* (1798), fueron los escritores del grupo de Heidelberg —von Arnim, Brentano y Görres— los primeros en adoptar para sí mismos la designación de románticos; en 1819, en el volumen XI de su *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit,* ya Bouterwek estudiaba como románticos a Brentano y el grupo de Jena; en 1833, Heine publicó su volumen *Romantische Schule.* En Inglaterra, donde el romanticismo domina desde el comienzo del XIX, sólo bastante tarde se aplicó la designación de románticos a los escritores de los primeros años de aquel siglo [19], mientras que en Francia parece haber sido Stendhal, en 1818, el primer escritor que se designó a sí mismo como romántico: "Soy un romántico furioso, es decir, estoy por Shakespeare contra Racine y por Lord Byron contra Boileau" [20].

Tanto en Italia como en Francia, donde el romanticismo es tardío en relación con las literaturas inglesa y alemana, existen grupos románticos, que se oponen conscientemente a escritores clásicos, desde 1816 y 1820 respectivamente, aunque las manifestaciones más significativas del romanticismo francés se producen años más tarde (publicación de *Cromwell,* 1827; representación y "batalla" de *Hernani,* 1830) [21]. En las literaturas española y portuguesa aparecen los prime-

19 Cfr. René Wellek, *Concepts of criticism,* pp. 149-150.

20 Stendhal, *Correspondance,* Paris, Divan, 1934, t. V, p. 137.

21 Sobre el debate romántico italiano, cfr. Mario Fubini, "La polemica romantica", *Romanticismo italiano,* Bari, Laterza, 1953; sobre los grupos

ros grupos románticos en la tercera década del siglo XIX, al mismo tiempo que se instauran regímenes liberales en los dos países de la Península y regresan exiliados que, en Francia y en Inglaterra, habían conocido las nuevas tendencias estético-literarias.

5. En un importante estudio sobre el romanticismo, René Wellek defiende contra Arthur Lovejoy y otros críticos que el romanticismo constituye de hecho un movimiento unificado y ofrece a través de Europa "la misma concepción de la poesía, de las obras y de la naturaleza de la imaginación poética, la misma concepción de la naturaleza y de sus relaciones con el hombre, y, básicamente, el mismo estilo poético, con un uso de las imágenes, de los símbolos y del mito que es claramente distinto del uso que hacía el neoclasicismo del siglo XVIII" [22]. En realidad, aunque se comprueban asincronías y diferencias acentuadas entre las varias literaturas románticas europeas, es indudable que en todos los movimientos románticos nacionales se revelan algunos principios básicos que permanecen constantes y confieren unidad sustancial al período romántico. Los principios mencionados por René Wellek —idéntica concepción de la poesía, de la imaginación poética, de la creación artística, etc.—, son ciertamente de primera importancia, pero no nos ocuparemos ahora de ellos, pues ya los hemos estudiado en otro capítulo de esta obra [23]. Creemos, sin embargo, que estos mismos principios proceden de otro principio más general, que constituye el fundamento primario de toda la estética y de toda la psicología románticas —una nueva concepción del yo, una forma nueva de *Weltanschauung*, radicalmente diferentes de la concepción del Yo y de la *Weltanschauung* típicas del racionalismo ilustracionista.

6. La concepción del Yo elaborada por la filosofía idealista germánica, sobre todo por Fichte y Schelling, constituye uno de los elementos dorsales del romanticismo alemán y, de manera difusa, de todo el romanticismo europeo.

---

románticos franceses, cfr. René Bray, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963.

22 René Wellek, *Concepts of criticism*, pp. 160-161.

23 Cfr., en nuestro capítulo III, los parágrafos 2.1 y 5.3.

Desarrollando, como él mismo reconoció, algunos conceptos del pensamiento kantiano, Fichte desvió totalmente la filosofía de los objetos exteriores, superando así la posición de Kant, que había conservado los conceptos de "cosa en sí" y de "noúmeno". Para Fichte, el Yo constituye la realidad primordial y absoluta, del mismo modo que la conciencia de sí mismo representa "el principio absoluto de todo saber". El Yo fichteano se afirma a sí mismo, revelándose como Yo absoluto, pues "su esencia consiste únicamente en el hecho de afirmarse él mismo como siendo", y como Yo puro, pues el Yo es una actividad pura, es decir, una actividad que no presupone un objeto para realizarse, sino que crea ese objeto en el acto mismo de realizarse: "Yo soy sencillamente lo que soy, y soy sencillamente porque soy". Es decir, el Yo es simultáneamente agente y producto de la acción, y Fichte definió esta naturaleza doble y al mismo tiempo única del Yo con el vocablo *Tathandlung*. La actividad pura del Yo y el Yo puro son infinitos, y esta actividad pura se define como la "facultad absoluta de producción que se dirige a lo ilimitado y lo ilimitable"; es decir, se define como la infinitud del Yo. Si, en un primer momento, el Yo se auto-afirma, su actividad no es posible sin una oposición: el Yo se opone a un no-Yo. De esta oposición, que obliga al Yo a reflejarse y a limitarse, depende la conciencia —que tiene que ser conciencia de algo— y el desdoblamiento de lo ideal y de lo real, del conocer y del ser.

La teoría fichteana del Yo absoluto influyó profundamente sobre la concepción romántica del yo y del universo, pues los románticos, interpretando erróneamente el pensamiento de Fichte [24], identificaron el Yo puro con el yo del individuo, con el genio individual, y transfirieron a éste la dinámica de aquél. El espíritu humano, para los románticos, constituye una entidad dotada de actividad que tiende al infinito, que aspira a romper los límites que lo constriñen, en una

[24] En efecto, Fichte acentúa, en la *Doctrina de la ciencia*, que el Yo debe ser concebido con total abstracción de cualquier individualidad. Cfr. Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier, 1961, t. I, p. 203. Sobre la influencia de Fichte en el romanticismo, v. Camille Schuwer, "La part de Fichte dans l'esthétique romantique", *Le romantisme allemand*, textes et études publiés sous la direction de Albert Béguin, Les Cahiers du Sud, 1949.

búsqueda incesante del absoluto, aunque éste permanezca siempre como meta inalcanzable. Energía infinita del yo y ansia del absoluto, por un lado; imposibilidad de trascender de manera total lo finito y lo contingente, por otro —he aquí los grandes polos entre los que se despliega la aventura del yo romántico. "Por todas partes buscamos el Absoluto", escribe Novalis en uno de sus *Fragmentos*, "y nunca encontramos más que objetos" [25].

El mundo romántico, a diferencia del mundo humanístico y del mundo ilustracionista, está radicalmente abierto a lo sobrenatural y al misterio, pues representa sólo "una aparición evocada por el espíritu". En el prólogo a la segunda parte de la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, Astralis grita: ¡"Espíritu de la tierra, tu tiempo ha pasado"! Nada de lo que es visible y palpable representa la realidad verdadera; la realidad auténtica no es perceptible a los sentidos. El verdadero conocimiento exige que el hombre desvíe su mirada de todo cuanto le rodea y descienda adentro de sí mismo, allí donde mora la verdad tan ansiosamente buscada: "Es al interior adonde se dirige el camino misterioso. Dentro de nosotros, o en ninguna parte, están la eternidad y sus mundos, el futuro y el pasado. El mundo exterior es el universo de las sombras", concluye Novalis [26].

7. Con esta concepción del espíritu y de lo real se relaciona íntimamente el concepto de *Sehnsucht*, palabra alemana difícilmente traducible, que significa la nostalgia de algo distante, en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo sin embargo de antemano que le es imposible alcanzar ese bien soñado.

Friedrich Schlegel caracteriza la poesía romántica como "una poesía universal progresiva", afirmando que su esencia reside en su perpetua insatisfacción *(Sehnsucht)*: el carácter específico del arte romántico consiste "en no poder alcanzar jamás la perfección, en ser siempre y en tornarse eternamente nueva. No puede ser agotada por ninguna teoría, y sólo una crítica adivinatoria podría arriesgarse a querer definir su ideal" [27].

---

25 *Les romantiques allemands*, p. 206.
26 *Ibid.*, p. 207.
27 *Ibid.*

Los personajes románticos, desde René a Chatterton, desde Heinrich von Ofterdingen a Don Álvaro, se sienten atraídos por un anhelo indefinible, persiguen con ardor desesperado un ideal recóndito y distante, buscan angustiosamente la verdad que les podría iluminar el abismo de la vida.

8. La aventura del yo romántico presenta un aspecto de declarado *titanismo*, y el personaje romántico se configura como un rebelde que se yergue, altivo y desdeñoso, contra las leyes y los límites que le oprimen, y desafía a la sociedad y a Dios mismo. Prometeo es la figura mítica que los románticos exaltan con frecuencia como símbolo y paradigma de la condición titánica del hombre; como Prometeo, el hombre es un ser en parte divino, "turbio río nacido de fuente pura", cuyo destino está tejido de miseria, soledad y rebeldía, pero que triunfa de este destino rebelándose y transformando en victoria la propia muerte, como proclamó Byron: "en tu paciente energía, en la resistencia y en la rebeldía de tu espíritu invencible, que ni la Tierra ni el Cielo pudieron quebrantar, hemos heredado una lección poderosa; tú eres para los Mortales símbolo y señal de su destino y de su fuerza. Como tú, el Hombre es en parte divino, turbio río nacido de fuente pura; y el Hombre puede prever fragmentariamente su destino mortal, su miseria, su rebelión, su triste existencia solitaria, a lo que su Espíritu puede oponer su esencia a la altura de todos los dolores, una voluntad firme y una conciencia profunda que, incluso en la tortura, puede descubrir su recompensa concentrada en sí misma, pues triunfa cuando osa desafiar y porque hace de la Muerte una Victoria" [28].

Satán, tal como lo pinta Milton en el *Paradise lost* —majestuoso ángel caído, en cuyos hermosos ojos moran la tristeza y la muerte, animado de un heroísmo sombrío y orgulloso, proclamando valerosamente la gloria y la grandeza de su desafío al Creador—, se convirtió en otro gran símbolo para los románticos, como personificación de la

---

[28] Byron, "Prometheus", *Poems*, London-New York, Dent-Dutton, 1963, vol. I, p. 182. Sobre el mito de Prometeo en la literatura europea, cfr. R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, 2 vols.

rebeldía y de la aspiración a alcanzar el absoluto [29]. Caín es igualmente interpretado por los románticos como un rebelde sublime, que, torturado por la miseria y por el dolor del destino humano, ávido de eternidad y de infinito, se niega a obedecer dócilmente a Dios, invitando a los demás hombres a la rebelión heroica, prefiriendo la muerte a la vida efímera y esclavizada: "Trabajé y labré, sudando al sol, de acuerdo con la maldición divina: ¿debo hacer más? ¿Por qué había yo de ser dócil? ¿Por la guerra trabada con todos los elementos antes de que ellos nos cedan el pan que comemos? ¿Por qué había yo de ser agradecido? ¿Por ser polvo, por arrastrarme en el polvo hasta que vuelva al polvo?" [30]. También Don Juan, el gozador impenitente y libertino del teatro seiscentista, se transforma con el romanticismo en peregrino del absoluto, y trata de reencontrar a través del amor, como Fausto a través de la ciencia, el paraíso perdido, el secreto del mundo, la unidad primordial.

Muchas veces, los románticos transfieren a ciertas figuras humanas la rebelión, el desafío idealista, el hambre de absoluto que consumían a Prometeo, a Satán, a Caín, a Don Juan. El bandido, el pirata, el fuera de la ley, hijos de Satán por la rebeldía y la generosidad, son figuras muy admiradas por los románticos: Schiller creó en Karl Moor, protagonista de su drama *Die Räuber* (1781), una figura de bandido que en adelante fue paradigmática.

También en el *hombre fatal* del romanticismo volvemos a encontrar muchos elementos característicos de Satán, desde la fisonomía —faz pálida, mirada impiadosa—, hasta el temperamento y los rasgos psicológico-morales —melancolía indesarraigable, desesperación, rebeldía, inclinación ineluctable a la destrucción y al mal. Childe Harold, Manfredo, Lara —he aquí otros tantos *hombres fatales* en quienes Byron expresó su titanismo y a través de los cuales se divulgó por Europa ese tipo de héroe romántico.

Otras veces son las figuras de los poetas geniales, desgraciados y perseguidos por la sociedad, condenados a la soledad, incomprendidos por los demás hombres, y que desafían el destino, las que los

---

[29] Cfr. en la obra mencionada de Mario Praz, *The romantic agony*, el capítulo titulado "The metamorphoses of Satan".

[30] Byron, "Cain", III, 1, *Poems*, ed. cit., vol. II, p. 488.

románticos exaltan como símbolos de la aventura titánica del hombre. Por eso el romanticismo se dejó fascinar por la historia y la leyenda de poetas como Dante, exiliado y perseguido; Tasso, encarcelado y demente; Camões, amante infeliz y desterrado, etc.

9. Del fracaso de esta aventura, de la imposibilidad de realizar el absoluto a que se aspira, nacen el pesimismo, la melancolía y la desesperación, la voluptuosidad del sufrimiento, la búsqueda de la soledad. El *mal du siècle*, la indefinible enfermedad que aqueja a los románticos, que les debilita la voluntad, les llena de tedio la vida y les hace desear la muerte, sólo podrá ser bien entendida en el contexto de la odisea del *yo* romántico, pues expresa el cansancio y la frustración resultantes de la imposibilidad de realizar el absoluto. En los *Viagens na minha terra*, Carlos, al analizar su problema psicológico y moral, escribe estas palabras muy reveladoras acerca del carácter del *mal du siècle:* "Estoy perdido. Y sin remedio, Juana, porque mi naturaleza es incorregible. Tengo demasiada energía, tengo demasiado poder en el corazón. ¡Estos excesos suyos me mataron... y me matan!" [31]. El *mal du siècle* no se puede entender, por consiguiente, como síntoma de almas anémicas que, desprovistas de audacia para la aventura y carentes de hondos anhelos, se encierran recelosas en sí mismas. La energía anímica superabundante, generadora de tensiones insoportables, madre de deseos infinitos y de ensueños ilimitados, es la que explica esa extraña floración de tedios y agonías que devastó la sensibilidad romántica.

10. La *ironía* representa otro elemento importante del romanticismo, que no se puede desvincular de la concepción del *yo* antes descrita. "La ironía", afirma Friedrich Schlegel, el gran responsable de la introducción del concepto de *ironía* en la estética romántica, "es la clara conciencia de la eterna agilidad de la plenitud infinita del Caos"; es decir, la *ironía* nace de la conciencia del carácter antinómico de la realidad y constituye una actitud de superación, por

---

31 Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Portugália Editora, 1963, pp. 308-309.

parte del yo, de las incesantes contradicciones de la realidad, del perpetuo conflicto entre el absoluto y lo relativo [32].

El arte, según Friedrich Schlegel, exige del creador una actitud de *ironía*, es decir, de distanciamiento, de superioridad frente a la obra creada, a la manera de Goethe, que parece "sonreírse de su obra maestra" —el *Wilhelm Meister*— "desde las alturas de su espíritu". Otros románticos, como Tieck, Brentano y Hoffmann, llevaron el concepto de *ironía* hasta sus últimas consecuencias, interpretándolo como la exigencia de romper la ilusión de la objetividad de la obra literaria, mediante la intervención del autor en la novela, la aparición del dramaturgo en el escenario, etc.

Así, pues, la *ironía* romántica, que expresa la superación dialéctica de los límites que se oponen al espíritu humano, se vela también de sombras perturbadoras: tiene como base la conciencia de que cada triunfo es sólo preludio de nuevo combate, en inacabable cadena de gestos y actos incesantemente recomenzados. Destino de Sísifo, tentación del absurdo...

11. Profundamente hastiado de la realidad circundante —encarnación de lo efímero, finito e imperfecto—, en conflicto latente o manifiesto con la sociedad, lacerado por sus demonios íntimos, el romántico busca con ansia la evasión: evasión al ensueño y a lo fantástico, a la orgía y a la disipación, al espacio y al tiempo [33].

11.1. La evasión al espacio conduce al exotismo, al gusto por las costumbres y paisajes de países nuevos y extraños; a veces, al gusto por lo bárbaro y primitivo.

El exotismo se había revelado ya en la literatura pre-romántica, pero se desarrolló mucho con los románticos, dando satisfacción simultánea a sus ansias de evasión y a la exigencia de verdad en la pintura del hombre y de sus costumbres. Por eso mismo, el *color local*, es decir, la reproducción fiel y pintoresca de los aspectos ca-

---

32 Sobre el concepto de ironía en Friedrich Schlegel, cfr. René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 22 ss., y Raymond Immerwahr, "The subjectivity or objectivity in Friedrich Schlegel's poetic irony", en *Germanic review*, XXVI (1951).

33 Cfr., en el capítulo II de la presente obra, § 4.

racterísticos de un país, una región, una época, etc., constituye uno de los recursos más vulgarizados en el arte romántico.

Entre los países europeos, Italia y España, de paisajes y costumbres tan característicos, de contrastes violentos y pasiones exaltadas, fueron las dos grandes fuentes del exotismo romántico; fuera de Europa, el Oriente con su misterio, la fascinación de sus tradiciones, de sus colores y perfumes, se transformó en el mito central del exotismo de los románticos.

11.2. La evasión en el tiempo condujo a la rehabilitación y glorificación de la Edad Media, época histórica particularmente denigrada por el racionalismo ilustracionista. La Edad Media atraía la sensibilidad y la imaginación románticas con lo pintoresco de sus usos y costumbres, con el misterio de sus leyendas y tradiciones, con la belleza nostálgica de sus castillos, con el idealismo de sus tipos humanos más relevantes —el cruzado, el monje, el caballero...—, pero solicitaba también el espíritu de los románticos por otras razones más poderosas.

Las primeras generaciones románticas europeas aparecen muy impregnadas de una ideología reaccionaria, contrapuesta a los principios revolucionarios de 1789 y al racionalismo ateo del "siglo de las luces" [34]. Para estos románticos, católicos y anti-revolucionarios, la Edad

---

[34] Marsi Paribatra, en su obra *Le romantisme contemporain* (Paris, Les Éditions Polyglottes, 1954, p. 10), observa que no es casualidad que von Hardenberg (Novalis), von Kleist, von Arnim, von Chamisso, von Eichendorff, Lord Byron, Shelley, de Maistre, de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny, de Musset, Pushkin, Leopardi, Manzoni fuesen de origen noble: "El movimiento de pesimismo y de evasión a lo irracional comúnmente designado como *romanticismo*, pero que me tomaré la libertad de llamar *primer romanticismo*, es en el fondo un movimiento de reacción aristocrática frente al nuevo orden social capitalista burgués. No quiero decir que el romanticismo haya sido una máquina de guerra de la aristocracia contra la burguesía. No fue, por lo demás, considerado como tal en su época, y la *inteligentsia* y la alta burguesía adoptaron la *moda* romántica sin comprender bien que se trataba de una moda aristocrática. Cuando hablo aquí de reacción, lo hago, por consiguiente, en sentido neutro: frente a las nuevas condiciones de vida que crea el capitalismo triunfante, lo que subsiste del mundo feudal (nobles y clientela vinculada aún a la vida feudal) segrega, como reacción, el pesimismo y la evasión románticos".

Media representaba una época de seguridad y de estabilidad política, social y cultural, que se contraponían a la tendencia individualista y disgregadora del liberalismo europeo, heredero de la Revolución Francesa. Friedrich Schlegel, por ejemplo, opone la solidez orgánica y la salud moral de la sociedad medieval, basada en los principios cristianos, a la anarquía y al individualismo pagano de los tiempos modernos.

Por otro lado, el gusto romántico por la Edad Media arraiga en la filosofía de la historia de Herder, sustancialmente afectada por el romanticismo, según la cual cada nación es un organismo dotado de espíritu propio, espíritu que se desenvuelve a lo largo del tiempo, pero que no se modifica en su esencia, y que constituye la matriz de todas las manifestaciones culturales e institucionales de esa nación. Ahora bien, la Edad Media, época de gestación de las nacionalidades europeas, aparecía como la primavera del "espíritu del pueblo" (*Volksgeist*) característico de cada nación, como el período histórico en que tal espíritu se había revelado en su pureza original, sin haber sido aún manchado por ningún influjo ajeno (el Renacimiento, portador de vastas influencias greco-latinas, ajenas al espíritu de las naciones medievales, será duramente criticado por los románticos). La lengua, la literatura, el arte, el derecho y las instituciones medievales eran considerados como la expresión genuina y natural del *Volksgeist* de cada nación, con independencia de reglas, modelos y deformaciones racionalistas.

Según esto, la glorificación romántica de la Edad Media tiene como base una determinada ideología político-religiosa, se adhiere a valores patrióticos y nacionales, al gusto por las tradiciones populares y por las manifestaciones folclóricas.

El medievalismo romántico influyó ampliamente en la poesía —baladas, romances, jácaras, etc.—, en la novela y en el drama históricos, y ejerció también influjo poderoso en los estudios históricos y filológicos, despertando el interés por la historia y la literatura medievales, por el origen de las lenguas europeas modernas, etc.

12. El romanticismo no cabe en una definición o en una fórmula. Su naturaleza es intrínsecamente contradictoria; aparece constituida por actitudes y movimientos antitéticos, y cristaliza difícilmente en

un principio o en una solución únicos e incontrovertibles. Los románticos mismos tuvieron conciencia de su radical proteísmo, de su ansia de ser y de no ser, de su necesidad de asumir, en un momento dado, una posición y, al momento siguiente, otra posición contraria. Para ellos, la verdad es dialéctica; igual que la belleza, resulta de la síntesis de elementos heterogéneos y antinómicos, se alimenta de polaridades y tensiones continuas.

Analicemos brevemente algunas de las contradicciones más importantes del romanticismo. Acabamos de ver, en los parágrafos anteriores, que la literatura romántica fue con frecuencia literatura de evasión; pero también fue, no pocas veces, literatura de combate, bien enraizada en la historia y que procuraba actuar sobre la historia. En efecto, si muchos románticos fueron reaccionarios y pasadistas, otros muchos, ante el mundo en crisis en que vivían, procuraron ardientemente contribuir al advenimiento de una sociedad nueva, más justa, más libre y más ilustrada que el *ancien régime*, que se desmoronaba por toda Europa. Heredero del reformismo ilustracionista, con frecuencia impulsado ideológicamente por un socialismo utópico y saintsimoniano, este romanticismo liberal y progresista cobró vigor sobre todo después de la revolución francesa de 1830, que liquidó la Restauración e insufló nuevas esperanzas en el liberalismo europeo.

El romanticismo se siente atraído por el pasado en general, y por la Edad Media en particular, pero constituye, en muchos aspectos, una manifestación de franca modernidad; pretende crear un arte nuevo capaz de expresar los tiempos nuevos, consuma la reacción contra el magisterio regulista y dogmático de la antigüedad grecolatina y cree en el progreso del hombre y de la historia.

El romanticismo valoriza las fuerzas instintivas e irracionales, glorifica al hombre natural, su primitivismo y su espontaneidad, pero adopta muchas veces actitudes sutilmente intelectualistas —piénsese en la ironía romántica—, y exalta los valores culturales. El arte romántico manifiesta con frecuencia gusto por lo fantástico y lo grotesco, por lo excesivo o anormal, y deforma las proporciones y las relaciones verificables en la realidad; pero se revela también, con frecuencia, como un arte atento a la realidad subjetiva y objetiva, procura pintar al hombre y al mundo con autenticidad, demuestra mu-

chas veces gran capacidad descriptiva de la naturaleza física. Es decir, es un arte visionario, pero también un arte realista.

Si meditamos en esta riqueza polimorfa del romanticismo, en las fuerzas encontradas que en él se agitan, en la multitud de orientaciones y soluciones que virtualmente ofrece, comprenderemos por qué el romanticismo ha dinamizado y fecundado todos los grandes movimientos artísticos que se han sucedido a lo largo de los siglos XIX y XX, desde el realismo hasta el simbolismo, el decadentismo, el surrealismo y el existencialismo.

13. La valorización del inconsciente, de la intuición y de las facultades místicas constituyó, como hemos dicho, un aspecto importante del romanticismo. La revivificación del ideal religioso, tras el eclipse parcial de las creencias religiosas producido por el racionalismo ilustracionista, se integra en esta ola de misticismo y de irracionalismo románticos.

Visceralmente individualista y egotista, el romántico difícilmente acepta una ortodoxia basada en un cuerpo de dogmas y garantizada por la autoridad de una jerarquía. Su religiosidad es, preponderantemente, de naturaleza sentimental e intuitiva; su diálogo con la divinidad tiende a hacer innecesaria la mediación del sacerdote y el formalismo de los ritos, desenvolviéndose en la intimidad de la conciencia. En la senda de la "Profession de foi du vicaire savoyard" de Jean-Jacques Rousseau, los románticos descubrieron y adoraron a Dios en los astros y en las aguas del mar, en las montañas y en las praderas, en el viento, en los árboles y en los animales, en todo lo que existe en las inmensas regiones del universo. El panteísmo representa, en efecto, la forma de religiosidad más frecuente entre los románticos.

La teoría y las doctrinas ocultistas constituyen otro elemento de primera importancia en la religiosidad romántica. En las doctrinas teosóficas de Swedenborg y de Saint-Martin buscaron los románticos alimento para su ansia de misterio y para su esperanza de redención total de la humanidad, combinando muchas veces estas formas inicia-

les de religión con teorías políticas de carácter teocrático o con proyectos de socialismo místico [35].

14. Como ya tuvimos ocasión de exponer [36], el romanticismo liberó la creación literaria de la coacción de las reglas, condenó la teoría neoclásica de los géneros literarios, y reaccionó violentamente contra la concepción de los escritores griegos y latinos como autores paradigmáticos, fuente y medida de todos los valores artísticos.

Muchas formas literarias características del neoclasicismo, como la tragedia, las odas pindáricas y sáficas, la égloga, etc., entraron en total decadencia en el período romántico, mientras que se desarrollaron singularmente formas literarias nuevas como el drama, la novela histórica, la novela psicológica y de costumbres, la poesía intimista y la filosófica, el poema en prosa, etc.

La lengua y el estilo se transformaron profundamente, enriqueciéndose de manera especial en el dominio del adjetivo y de la metáfora. El lenguaje literario abandonó los artificios expresivos de origen mitológico, verdaderos tópicos de la tradición literaria, ya gastados y desprovistos de toda capacidad poética, al mismo tiempo que se aproximaba a la realidad y a la vida: "Sin renunciar a la sintaxis ni a la disciplina poética, el romántico reaccionó, en general, contra la tiranía de la gramática, combatió el estilo noble y pomposo, que consideraba incompatible con lo natural y lo real, y defendió el uso de una lengua libre, sencilla, sin énfasis, coloquial y más rica" [37]. Igual tendencia a la libertad se manifestó en el terreno de la versificación.

---

35 Cfr. Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme — Théosophie (1770-1820)*, Paris, Champion, 1965, 2 vols.

36 Cfr. cap. III, § 5.3, y cap. IV, § 5.

37 Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964, p. 151.

XI

LOS ESTUDIOS DE HISTORIA Y CRÍTICA LITERARIAS

1. El origen de los modernos estudios de historia y crítica literarias se sitúa en los comienzos del siglo XIX y se relaciona con el advenimiento del romanticismo. Por aquella época, como se dijo al principio de este volumen, adquirió el vocablo "literatura" su significación moderna, y también en aquel período se generó y desarrolló una conciencia histórica que permitió la aparición de las actuales ciencias humanas (lingüística, etnografía, historia, etc.).

Los estudios literarios, en cualquier época, están siempre íntimamente relacionados con las corrientes estéticas y con la producción literaria de su tiempo. No es extraño, por consiguiente, que la crítica literaria del siglo XVIII, que podemos designar, con Giuseppe A. Borgese [1], como "crítica clásica", fuese una crítica dogmática basada sobre el conjunto de principios y axiomas estéticos que constituían el núcleo del neoclasicismo. El crítico del siglo XVIII se proponía valorar, a la luz de los preceptos de Aristóteles, Horacio, Boileau y otros preceptistas, las virtudes y los defectos de una obra literaria, realizando, en consecuencia, un tipo de crítica deductiva, fundada en un cuerpo de reglas intangibles, en el respeto a los modelos y en el concepto de una belleza intemporal y atópica (así se conjugaban el espíritu de autoridad y la ausencia de perspectiva histórica). La crítica clásica no se proponía explicar y analizar rigurosamente una obra, ni

[1] Cfr. los dos primeros capítulos de la magnífica obra de Giuseppe A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949.

tenía instrumentos adecuados para tal empresa, reducida como estaba a media docena de rígidos conceptos estéticos y a algunas fórmulas retóricas imprecisas y vagas.

Al lado de esta crítica dogmática, el siglo XVIII, en la estela de la tradición humanista del Renacimiento, ofrece otra especie de estudios literarios: obras de erudición maciza sobre autores y sus escritos, particularmente obras de carácter bibliográfico del tipo de la *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado.

En los últimos años del siglo XVIII se produjo una gran ruptura en los estratos más profundos del pensamiento europeo, una mutación radical que afectó a todos los problemas epistemológicos y a todas las formas del saber: el paso del Orden clásico a la Historia, que, según el brillante análisis de Michel Foucault, no es sólo "la colecçión de las sucesiones de facto, tales como pudieron ser constituidas", sino, principalmente, "el fundamental modo de ser de las empiricidades, aquello a partir de lo cual éstas se afirman, se presentan, se disponen y se reparten en el espacio del saber para conocimientos eventuales y para ciencias posibles" [2]. El romanticismo, desarrollando el pensamiento de algunos grandes pioneros como Vico y Herder, impuso una concepción histórica del hombre y de sus actividades, transfiriéndolos del espacio abstracto y permanente en que el Orden clásico los situaba, a espacio y tiempo concretos y mudables.

Herder representa uno de los momentos capitales de esta transformación del pensamiento occidental, y sus doctrinas deben ser consideradas como uno de los principales fermentos de las ciencias históricas modernas. Valorando la influencia de Herder en el campo de la ciencia literaria, Franz Schultz afirma que todas las posiciones y tendencias experimentadas por la ciencia literaria durante los siglos XIX y XX se encuentran ya en Herder, por lo menos en germen [3]. Débese a Herder, sobre todo, el principio de que es necesario estudiar el fenómeno literario desde un punto de vista histórico-genético, de modo que se comprenda lo que existe de individual tanto en un autor como en una obra o una época. Los fenómenos literarios pre-

[2] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 231.

[3] Franz Schultz, "El desenvolvimiento ideológico del método de la historia literaria", *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 12.

sentan un desarrollo orgánico, y el historiador debe procurar conocer en profundidad ese proceso de crecimiento, desde los estadios germinales hasta las fases de descenso, pues "la índole de una cosa se manifiesta al revelarse cómo nace esa cosa" [4]. El historiador literario debe, en fin, analizar el continuo proceso de ósmosis entre la personalidad del escritor y la atmósfera cultural y social que le envuelve, reconstituyendo, a través de biografías interiores, de auténticas psicografías de los artistas, la compleja interacción, en el dominio de la literatura, entre herencia e impulso original, colectividad e individuo.

Ya al alborear el siglo XIX, Mme. de Staël demostró, en su obra *De la littérature*, que la literatura es íntimamente solidaria con todos los aspectos de la vida colectiva del hombre, comprobándose que cada época tiene una literatura peculiar, de acuerdo con las leyes, con la religión y las costumbres propias de tal época. Al mismo tiempo que se denunciaba así el carácter falso de la universalidad atribuida a los valores artísticos por la crítica clásica, se proclamaba también la necesidad de estudiar los hechos literarios a la luz de sus relaciones con otros fenómenos de la civilización y de la cultura de cada período histórico, pues sólo así sería posible comprender y juzgar debidamente las diferentes experiencias y formas artísticas. En la perspectiva romántica, por consiguiente, cada historia particular —historia de la religión, del derecho, de la filosofía, etc.— no constituye una serie independiente y aislada, sino que debe, por el contrario, converger orgánicamente con las otras historias particulares hacia un conocimiento completo de la actividad humana dentro de un espacio y un tiempo determinados. De este modo, la crítica romántica integró el estudio de la literatura en el estudio de la civilización general, relacionando los autores y las obras con los grandes movimientos espirituales y culturales de su época, con los acontecimientos políticos de su tiempo, con la sociedad de que formaban parte, etc.

Ante la erudición del siglo XVIII, los críticos románticos adoptaron no sólo una actitud de condena metodológica, pues se trataba sólo de una informe acumulación de materiales —crónica, no historia literaria—, sino que manifestaron también juvenil e impetuosa cólera por el modo en que tal crítica consideraba la poesía. Las obras eruditas

[4] *Ibid.*, p. 15.

del siglo XVIII, según los críticos románticos, se asemejaban, por su rigidez y sequedad, por su indiferencia ante los valores estéticos, a vastos cementerios donde yacían olvidados los escritores de antaño. Hugo Foscolo proclamó que ni los frailes ni los académicos podían seguir narrando las vidas de los hombres de letras, y otros románticos defendieron igualmente que la historia de la literatura no podía ser confiada a eruditos que vivían encerrados en colegios y seminarios, ignorando la vida y la sociedad y cómo la literatura se articula con ellas, faltos de sensibilidad y anquilosados por todo género de prejuicios [5]. La literatura es cosa viva y dinámica, ímpetu y revelación de las almas, pintura de las sociedades —y la erudición setecentista la consideraba objeto arqueológico.

En los años cruciales de su constitución, primeras décadas del siglo XIX, y bajo el signo del romanticismo, la historia y la crítica literarias modernas contrajeron relaciones y aceptaron herencias que habían de pesar en su destino. Por un lado, la historia literaria se relacionó íntimamente con la filología, ciencia entonces naciente y de capital importancia para la reconstrucción y comprensión de los textos literarios del pasado, y recogió de la erudición del siglo XVIII el gusto por los hechos; la crítica literaria, por otro lado, se asoció frecuentemente a la poesía y a la creación literaria en general, y heredó de la antigua poética no sólo muchos de sus conceptos, sino también su orientación sistemática. De aquí nacieron antinomias que se manifestaron en el seno de los estudios literarios a lo largo de todo el siglo XIX y se exasperaron en el XX: la separación, que muchas veces ha llegado a divorcio, entre la historia y la crítica literarias; la oposición entre un conocimiento literario de naturaleza histórica y una ciencia literaria de carácter sistemático.

2. Sainte-Beuve (1804-1868) representa uno de los puntos cimeros de la crítica romántica europea. Habiéndole encaminado al campo de la crítica, en gran parte, sus fracasos como poeta y como novelista —y de esto le quedó siempre cierta acidez de frustración—, Sainte-Beuve comenzó a cultivar una crítica de combate y compromiso, mos-

[5] Cfr. Benedetto Croce, *La letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1957, vol. III, páginas 261 ss.

trándose defensor y apologeta de los jóvenes poetas románticos (de Victor Hugo, en particular).

Es en los años que suceden a 1830 cuando la crítica de Sainte-Beuve comienza a adquirir rasgos nuevos, liberándose de las trabas que la sujetaban a un grupo literario y orientándose en el sentido de comprender, no de juzgar, a los autores y las obras. El método ensayado ya en los *Portraits littéraires* (1836-1839) había de alcanzar su madurez en los folletines de crítica que, entre 1849 y 1861, publicó, cada lunes, en los diarios *Le Constitutionnel* y *Le Moniteur*, y que fueron el origen de los famosos *Lundis*.

Lo esencial del método crítico de Sainte-Beuve se halla en su ensayo "Chateaubriand jugé par un ami intime" (publicado en 1862 e integrado en los *Nouveaux lundis*). La literatura, para Sainte-Beuve, está tan visceralmente ligada al hombre, que resulta imposible estudiar y juzgar una obra literaria independientemente de su creador: "de tal árbol, tal fruto". A través de la obra literaria, el crítico debe procurar llegar al hombre, esforzándose por plasmar su retrato psicológico y moral, por definir su constitución íntima y profunda.

En esta perspectiva, la biografía adquiere papel primordial, pues la indagación crítica se concentra absorbentemente en el autor, tratando de iluminar ya los aspectos periféricos o corticales de su personalidad, ya, sobre todo, los caracteres íntimos y profundos de su estructura psicológico-moral. ¿Qué pensaba un escritor en materia de religión? ¿Cómo reaccionaba ante la naturaleza? ¿Y ante las mujeres? ¿Era rico o pobre? ¿Cómo vivía, cuáles eran sus vicios y flaquezas? "Ninguna de las respuestas a estas preguntas es indiferente para juzgar al autor de un libro ni para juzgar al libro mismo, si no es un tratado de geometría pura, sobre todo si es una obra literaria, es decir, una obra en la que entra de todo", escribe Sainte-Beuve en el ensayo antes mencionado.

A partir de un largo y paciente trato con los escritos de un autor, el crítico debe proponerse aprehender, a través de un proceso eminentemente creador en que desempeñan función importante sus facultades de simpatía, los elementos básicos y característicos de la individualidad del artista: "El tic familiar, la sonrisa reveladora, la fisura indefinible, la arruga íntima y dolorosa...". Y, para no caer en el biografismo simplista, en el que de un elemento literario se pasa li-

nealmente a un hecho vivido o a una efectiva disposición de sensibilidad o de espíritu, el crítico debe tener siempre presente que la literatura es un juego de espejos en que todo es susceptible de distorsión. Lúcido y agudo, el crítico literario, ante la obra de arte que analiza, ha de estar atento al polimorfismo de la máscara y del disfraz.

Lector y estudioso infatigable, Sainte-Beuve se apoya generalmente en documentación abundante, aunque sin dejarse esclavizar nunca por este saber: "Quiero erudición, pero una erudición dirigida por la capacidad de juzgar y organizada por el gusto". Espíritu riguroso, pretendió con frecuencia aproximar la crítica literaria a las ciencias de la naturaleza. Así como la zoología y la botánica dividen los animales y las plantas en grandes familias, así la crítica debe procurar establecer las grandes familias de espíritus. A su entender, las observaciones de pormenor, las monografías, las biografías de los autores, etc., han de permitir un día revelar los eslabones y las relaciones que justifican la inserción de los individuos en grandes grupos y subgrupos naturales, de acuerdo con sus características psicológicas y morales.

Pero a esta tentación científica se opone en Sainte-Beuve la conciencia muy aguda de la imposibilidad de reducir el espíritu y sus valores a hechos naturales, el sentimiento fortísimo del carácter irreductiblemente singular de todo gran escritor: "No hay, de cada verdadero poeta, más que un ejemplar". A la crítica convictamente científica, como la de Taine, Sainte-Beuve le censura la pretensión de explicar causalmente, mediante el análisis de condiciones y factores extrínsecos, "la individualidad y la originalidad personal". El método de Taine, según Sainte-Beuve, es impotente para dilucidar las razones por las cuales, en el siglo XVII, sólo un alma determinada podía haber escrito *La princesse de Clèves*, y, en el XVIII, sólo Bernardin de Saint-Pierre podía haber escrito *Paul et Virginie*. Ahora bien, si las almas presentan siempre una singularidad absoluta, si el talento y el genio son imprevisibles, ¿por qué no optar por una crítica comprensiva, de raíces humanistas, que "viniendo del alma, iría hasta el alma?".

3. La crítica literaria científica, sólo incoada en Sainte-Beuve, se desarrolló plenamente en la época positivista, es decir, en aquel período cultural cuyo comienzo podemos fechar a mediados del siglo XIX y que estuvo dominado por la filosofía de Comte y por el avance espectacular de las ciencias biológicas y físico-químicas. Primacía de los hechos, actitud racionalista, creencia en el determinismo científico, recusación del subjetivismo —he aquí los puntos cardinales del universo mental de esta época de la cultura europea, desde los cuales se explican el realismo y el naturalismo en el arte, el agnosticismo en materia religiosa y la objetividad científica en la crítica.

Taine (1828-1893) representa, en sus teorías de estética y de crítica literaria, las tendencias más representativas del pensamiento europeo durante el período positivista. Toma como punto de partida el punto de llegada del método crítico de Sainte-Beuve, es decir, la exigencia de una explicación causal, genética, de los fenómenos psicológicos observados y descritos con relación a un determinado escritor. Sainte-Beuve *pintaba* a un autor desde su adolescencia y su época de formación hasta su madurez y su vejez, acompañándolo en la curva del tiempo a través de todas sus experiencias y mutaciones; Taine pretende *explicar* los hechos psicológicos coleccionados y descritos por ese tipo de crítica, pues cree que todos los hechos, físicos o morales, tienen siempre una causa, y porque entiende que todos los elementos complejos dependen del concurso de otros datos más simples. Las cualidades morales y las características psicológicas se explican a partir de elementos simples y generales: "Hay, por tanto, un sistema en los sentimientos y en las ideas humanas, y este sistema tiene su primer motor en ciertos rasgos generales, ciertas características espirituales y de corazón comunes a los hombres de una raza, de un siglo o de un país" [6]. De estas disposiciones generales del espíritu y del alma tiene que ocuparse el crítico, relacionándolas con las fuentes de que proceden, porque son tales disposiciones generales las que, a lo largo de los siglos, generan los diversos estadios religiosos, sociales, artísticos y económicos que componen la historia de una nación.

---

[6] H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 9.ª ed., Paris, Hachette, 1895, t. I, p. XVIII.

La crítica literaria ha de implicar, por tanto, un análisis psicológico riguroso y sistemático, pues le incumbe descubrir la *facultad-maestra* de un escritor, es decir, aquella "esencia de orden psicológico" y aquella "forma de espíritu original" que están detrás de todas las características de ese escritor; pero la crítica no se puede detener en el dominio de la psicología, porque la empresa de explicar causalmente la *facultad-maestra*, el "estado moral elemental" que constituye el fundamento de cualquier creación artística, exige la penetración en otros dominios del saber, particularmente en el dominio sociológico.

Son tres las fuentes que producen ese "estado moral elemental" responsable de la religión, de la filosofía, del arte, de la organización política, etc., de una colectividad: la *raza*, el *medio* y el *momento*.

La raza es el conjunto de "disposiciones innatas y hereditarias" que, asociadas con "acentuadas diferencias en el temperamento y en la estructura del cuerpo", diversifican a los pueblos entre sí. Legado biológico que representa una herencia de siglos o de milenios, la raza "es la primera y más rica fuente de esas facultades-maestras de que se derivan los acontecimientos históricos" [7], y, más aún que fuente, constituye una especie de lago gigantesco en que las otras fuentes, a lo largo de los siglos, han ido a depositar sus aguas.

La raza, sin embargo, vive siempre en un *medio* determinado, ya se trate de un medio geofísico y climático, ya de un medio sociopolítico: "sobre el estrato primitivo y permanente", representado por la raza, "vienen a extenderse los estratos accidentales y secundarios, y las circunstancias físicas o sociales deforman o completan el elemento natural que les ha sido entregado" [8].

La raza, fuerza interior, y el medio, fuerza externa, producen una obra, y esta obra condiciona a la obra siguiente: "Cuando el carácter nacional y las circunstancias ambientales actúan, no actúan sobre una tabla rasa, sino sobre una tabla en que ya se han impreso señales. Según se considere la tabla en un *momento* o en otro, la señal es diferente, y esto basta para que el efecto total sea diferente" [9].

---

[7] *Ibid.*, p. XXVI.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

El *momento* representa la velocidad adquirida, la interacción de las fuerzas del pasado y del presente, las relaciones que se instauran entre el elemento precursor y el elemento sucesor en cualquier proceso histórico.

Esta orientación científica de la crítica literaria fue compartida por muchos contemporáneos y discípulos de Taine, desde Ernest Renan y Émile Hennequin hasta Paul Bourget y Brunetière.

4. Al lado de esta orientación científica de los estudios literarios, y cruzándose muchas veces con ella, se desarrolló en extremo, durante la época realista y positivista, una forma de ciencia literaria que estaba destinada a gran porvenir, especialmente en los medios universitarios.

Me refiero a una ciencia literaria preocupada casi exclusivamente de la compilación y depuración rigurosa de los hechos, cultivadora de la más estricta y desinteresada objetividad y muy desconfiada ante las impresiones personales y las explicaciones carentes de base documental segura.

El método de esta ciencia literaria es el histórico-filológico, heredado del romanticismo y llevado a alto grado de perfección, en varios países europeos, por las generaciones de filólogos e historiadores de la segunda mitad del siglo XIX. Transformado por muchos de sus cultivadores en fuente de erudición muerta y de factualismo estéril, el método histórico-literario constituyó, sin embargo, el sólido instrumento de trabajo que permitió acarrear y organizar inmensos materiales relativos a las diversas literaturas europeas, desde el establecimiento y la explicación de textos hasta la investigación de fuentes e influencias. No fue difícil, décadas más tarde, reprochar a esas generaciones de filólogos e historiadores, que arrancaron del fondo de las bibliotecas y de los archivos millares de textos y documentos de capital importancia y que iluminaron vastas zonas oscuras del pasado literario de los países europeos, muchas lagunas y deficiencias. Pero, al margen de todas las reservas y discrepancias metodológicas, el estudioso actual de los problemas literarios que sea honesto y esté libre de pasión tendrá que tributar respetuoso homenaje a la solidez y amplitud del trabajo realizado por esos sacrificados filólogos e historiadores.

Entre las personalidades eminentes de la historiografía literaria europea hay que destacar a Gustave Lanson (1857-1934). Autor de una célebre *Histoire de la littérature française* (1894) y de varias monografías de gran valor —*Bossuet* (1890), *Boileau* (1892), *Corneille* (1898), *Voltaire* (1906), etc.—, dejó, además, muchas páginas de singular lucidez sobre la metodología de la disciplina que cultivaba [10]. En su personalidad se realizó la difícil conciliación de las más rigurosas exigencias del método histórico-literario con las de una sensibilidad que nunca abdicó de sus justos derechos, de un espíritu crítico que se negó siempre a transformar la literatura en cosa muerta o desvitalizada. Por eso el vocablo *lansonismo* se convirtió en sinónimo de historia literaria, y por eso toda descripción del método histórico-literario tendrá que basarse principalmente en las doctrinas de Lanson, porque lo que en muchos otros es exceso, distorsión y hasta caricatura, en Lanson es espíritu de rigor y de equilibrio.

5. A partir de los últimos años del siglo XIX, se extendió por toda Europa una fuerte reacción contra la cultura, el arte y el espíritu del período anterior, dominado en filosofía por el positivismo y en arte por el naturalismo, saturado de racionalismo y de influencias científicas.

Contra la filosofía positivista y racionalista, comenzaron a desarrollarse entonces la filosofía vitalista de Nietzsche y las filosofías intuicionistas e irracionalistas de Bergson y de Croce, las cuales exaltan la intuición, el inconsciente, el instinto, el *élan* vital, en detrimento de la Razón. Pensadores como Émile Boutroux y Henri Poincaré zapan los fundamentos de la creencia en el determinismo absoluto de las leyes científicas. En oposición al intranscendentalismo y al agnosticismo de la época positivista, se asiste, en el último cuarto del siglo XIX, a un poderoso resurgir de la religiosidad y del misticismo. El universo, que el pensamiento racionalista había considerado diáfanamente inteligible y científicamente explicable, se puebla de misterios y de analogías intraducibles lógicamente. En arte, el simbolismo y el impresionismo reaccionan contra la objetividad y las preten-

[10] Cfr. G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965.

siones científicas del realismo y del naturalismo, defienden los derechos de la subjetividad, del inconsciente y del ensueño, valorizan el símbolo, el mito y las analogías sutiles, reafirman el arte como visión y conocimiento irracional.

Esta reacción antipositivista se hizo sentir igualmente en los dominios de la historia y de la crítica literaria. Es curioso comprobar que en la misma época en que el método de la historia literaria alcanzaba su punto culminante de perfección y rigor con la obra de Lanson, comenzaron también a multiplicarse los ataques y las censuras contra ese mismo método y, sobre todo, contra sus exageraciones y deformaciones. La lucha contra la historia literaria positivista se manifestó, más o menos por toda Europa, desde los últimos años del siglo XIX, y en ella colaboraron filósofos, escritores y críticos.

Si pretendemos esquematizar el desarrollo de esa reacción, debemos señalar como sus elementos propulsores el impresionismo crítico de algunos escritores íntimamente relacionados con el esteticismo de fines del siglo, la influencia de pensadores como Dilthey, Rickert y Croce, y el ideario estético-crítico de escritores como Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Charles Péguy, Paul Valéry, Stefan George, T. S. Eliot, etc. Ya en el siglo XX, esta reacción adquirió carácter sistemático y se transformó en profunda reelaboración de los fundamentos y objetivos de los estudios literarios, con los tres grandes movimientos críticos que dominaron la primera mitad de nuestro siglo: el formalismo ruso, la estilística y el *new criticism* norteamericano.

De esta simple mención de autores y orientaciones, fácilmente se desprende que el combate contra el positivismo, en el dominio de los estudios literarios, está lejos de constituir una manifestación homogénea. Basta decir, por ejemplo, que si el formalismo ruso y el *new criticism* norteamericano reaccionan, por un lado, contra la historia literaria erudita y filológica, también reaccionan, por otro, contra la crítica impresionista. Sin embargo, más allá de las divergencias existentes, es posible discernir algunos principios comunes que inspiran a todos los que se oponen a la historia literaria positivista. Fundamentalmente, esos principios son dos:

a) *Reacción contra el factualismo y contra el historicismo.* — Tanto los llamados críticos impresionistas, por ejemplo Anatole France

y Jules Lemaître, como Proust, Péguy y Valéry censuran y ridiculizan en la historia literaria la acumulación desmesurada y estéril de hechos de todas clases en torno a la obra que se pretende estudiar.

Los impresionistas, rehusando previamente toda forma de erudición, cualquier método y cualquier especie de crítica objetiva, procuran transformar la crítica en un diálogo de su subjetividad con las obras maestras de todos los tiempos, recogen y depuran en sus lecturas las impresiones que más hondamente marcan su sensibilidad, se abandonan a su fantasía y hasta a sus caprichos de finos conocedores de arte. El hombre, observa Anatole France, nunca consigue salir de sí mismo, y de esta incapacidad radical del hombre para considerar objetivamente la realidad resulta que toda crítica es necesariamente subjetiva y proyección autobiográfica: el crítico confiesa sus aventuras interiores en el mundo de las obras maestras [11].

Proust, Péguy y Valéry censuran violentamente, sobre todo, el factualismo de las indagaciones biográficas y de las pesquisas de fuentes, afirmando que tales estudios reposan sobre una base teórica falsa y que en nada contribuyen a una dilucidación efectiva de la obra literaria.

El yo que genera la obra, como subraya Marcel Proust, es un yo diferente del que manifiesta el escritor en su vida social, en sus hábitos y en sus vicios, por lo cual el método crítico de Sainte-Beuve se revela incapaz de explicar convenientemente la génesis y el valor de una obra literaria. Por ejemplo, cuando Sainte-Beuve quiso estudiar a Stendhal, procuró informarse entre aquellos que habían convivido mucho con el escritor y que conocían bien su vida, sus hábitos, sus preferencias, etc. Armado con las explicaciones que así le habían dado Mérimée, Ampère y otros, Sainte-Beuve consideró las novelas stendhalianas "francamente detestables", y sus personajes, "autómatas ingeniosamente construidos", acabando por... ¡rendir

---

11 Anatole France escribe: "Tal como yo la entiendo y tal como me permitís realizarla, la crítica es, como la filosofía y la historia, una especie de novela para espíritus ponderados y curiosos, y toda novela es, en resumidas cuentas, una autobiografía. El buen crítico es el que narra las aventuras de su alma en medio de las obras maestras" (texto inserto en la antología de Roger Fayolle, *La critique*, Paris, Colin, 1964, p. 205).

pleitesía a la rectitud de Stendhal en sus relaciones de amistad! Sardónicamente observa Proust que, para tan poco, ¡no valía la pena encontrarse tantas veces, a la hora de comer, con Mérimée y Ampère! Maurice Barrès, "con una hora de lectura y sin *informaciones*", comprendió a Stendhal mucho más profundamente... Resulta muy ilustrativo, por lo demás, comprobar que Sainte-Beuve negó mérito a casi todos sus contemporáneos verdaderamente originales, y glorificó a una legión de mediocres y fracasados [12].

Paul Valéry ejerció poderosa acción renovadora en la crítica de su tiempo, y su pensamiento estético-crítico se revela hoy, después de la desvalorización a que lo sometieron el existencialismo y el neorealismo, fecundamente prospectivo, anticipador de muchas actitudes y convicciones de la vanguardia literaria contemporánea —pensemos especialmente en el grupo de *Tel Quel*— y de la más reciente crítica formal y estructuralista [13].

Para Valéry, como para uno de sus maestros —Mallarmé—, la literatura es *ejercicio* de lenguaje, búsqueda rigurosa del lenguaje puro y esencial, construcción de un mundo de palabras que, sustraído al acaso, se afirma como ser autónomo. Valéry evocó varias veces las largas reflexiones, guiadas por un espíritu de rigor semejante al de las ciencias exactas, que Mallarmé había consagrado a los problemas de la escritura literaria: "En Mallarmé, la identificación de la meditación "poética" con la posesión del lenguaje, y el estudio minucioso de sus relaciones recíprocas, produjeron una especie de doctrina de la que, por desgracia, sólo conocemos la tendencia [...]. Mallarmé había adquirido una especie de ciencia de *sus* palabras. Es indudable que había reflexionado sobre sus figuras, explorado el espacio interior en que aparecen, ya como *causas*, ya como *efectos*, y calculado lo que se podría llamar sus *cargas poéticas*; es también indudable que, a través de este trabajo indefinidamente desarrollado y precisado, las palabras se ordenaron secretamente, virtualmente, en la *potencia* de su

---

12 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 136 ss.

13 Cfr. G. W. Ireland, "Gide et Valéry, précurseurs de la nouvelle critique", *Les chemins actuels de la critique*, obra colectiva dirigida por Georges Poulet, Paris, Union Générale d'Éditions (col. 10/18), 1968; Gérard Genette, "La littérature comme telle", *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

espíritu, según una ley misteriosa de su profunda sensibilidad" [14]; "[Mallarmé] comprendió muy pronto que el Hecho Poético por excelencia no es más que el Lenguaje mismo", y así, semejante al lapidario que conoce con un saber riguroso y sutil las cualidades de sus gemas, el poeta de *L'après-midi d'un faune* alcanzó un conocimiento singular de la sonoridad, del brillo, del color, de la limpidez de las palabras que, tanto en sus escritos como en sus conversaciones, "reunía y montaba con una eficacia y un valor de posición incomparables" [15].

Precursor de Mallarmé, ya el Edgar Poe de *The poetic principle* había defendido la misma concepción de la creación literaria —ejercicio de rigor, actividad regida por un sistema de leyes y principios universales, reinvención continua, a través de un sabio juego combinatorio, del lenguaje verbal. De este modo, la obra literaria, producto de este ejercicio, de esta actividad, es esencialmente un *ente de lenguaje*, absoluto e intemporal, no la confesión de un autor o el resultado de una experiencia histórico-cultural, y por eso mismo Valéry denuncia las limitaciones y los yerros inherentes al estudio de las obras literarias basado en la biografía de los autores y en investigaciones sobre las fuentes. La personalidad que el escritor revela en sus gestos, acciones y hábitos de vida cotidiana, la personalidad que es perceptible para los biógrafos, nada explica del fenómeno de la creación poética: "Las pretendidas explicaciones de la historia literaria casi no tocan el arcano de la generación de los poemas. Todo sucede en lo íntimo del artista como si los acontecimientos observables en su existencia no tuvieran sobre sus obras más que una influencia superficial. Lo más importante —el acto mismo de las Musas— es independiente de las aventuras, del género de vida, de los incidentes y de todo lo que puede figurar en una biografía. Todo lo que la historia puede observar es insignificante" [16]. En una red indefinible de encuentros y separaciones, urdida de azares, intenciones y ambigüedades, el poeta, cual "misteriosa Aracne" y "musa cazadora", teje su poema —y, en este universo laberíntico, el método biográfico de la

[14] Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard (col. "Bibliothèque de la Pléiade"), 1957, t. I, pp. 655-656.

[15] *Ibid.*, pp. 684 y 686.

[16] *Ibid.*, p. 483.

historia literaria sólo indica pistas falsas. La crítica literaria tiene que ocuparse de lo *real del discurso*, de la obra en cuanto mundo de palabras y formas, y, sobre todo, debe analizar el ejercicio combinatorio que el escritor realiza dentro del "orden de relaciones y de transformaciones *posibles*" que el lenguaje implica: "Admito que las investigaciones de esta naturaleza son terriblemente difíciles y que su utilidad sólo se puede manifestar a espíritus bastante poco numerosos; reconozco que es menos abstracto, más cómodo, más "humano", más "vivo", desarrollar consideraciones sobre las "fuentes", las "influencias", la "psicología", los "medios" y las "inspiraciones" poéticas que dedicarse a los problemas orgánicos de la expresión y de sus efectos. No niego el valor ni discuto el interés de una literatura que tiene a la Literatura misma como escenario y a los autores como personajes; pero debo afirmar que no he visto en ella gran cosa que me pudiese servir positivamente" [17].

Charles Péguy, con su estilo torrencial, condena en la historia literaria la acumulación ciclópea de hechos y de informaciones de todas clases so pretexto de estudiar una obra dada —características del genio de un pueblo, tal como están condicionadas por el suelo, por el clima, por la raza y por la alimentación; vida del escritor, características de la sociedad y de la cultura de la época, corrientes literarias, fuentes e influencias, léxico, metro, variantes...—, pero sin preocuparse nunca efectivamente de analizar esa obra. "¿Quién osaría comenzar [el estudio de] La Fontaine a no ser por una lección general de antropo-geografía?" [18].

Estos ataques de Proust, Valéry y Péguy contra la erudición y el factualismo de la historia literaria muestran también, implícita o explícitamente, el camino exacto que la crítica literaria debería seguir: el estudio del texto, el análisis de la obra como creación artística. Del mismo modo pensaron los escritores y críticos que formaron el círculo del gran poeta alemán Stefan George, entre los cuales sobresalió particularmente Friedrich Gundolf: "Los datos biográficos nada tienen que ver con el valor de la obra poética; por eso su descripción no figura en los libros de Gundolf, a no ser que sea simbólica y

[17] *Ibid.*, p. 1.290.

[18] Texto citado en Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 324.

característica, como lo es la vida de Opitz, o que represente parte importante de una mentalidad como la de Paracelso —en estos casos, la biografía puede iluminar los fenómenos, ponerlos de relieve e ilustrarlos, pero no los *explica*—. Un dato biográfico puede ocasionalmente contribuir a la génesis de una obra; nunca, sin embargo, será su causa, su razón de ser. Acontecimientos y lecturas, ideas, personas o ambientes pueden servir de estímulo e incitación a una obra: nunca serán la fuente de la cual mana" [19].

Por otro lado, al estricto historicismo defendido por muchos historiadores literarios de formación positivista, es decir, a su recusación de superar el conocimiento de los hechos y de introducir juicios y criterios de valor en el dominio de la historia literaria, se contrapone, en los escritores y críticos arriba mencionados y en otros de orientación similar, la exigencia de una crítica en el sentido auténtico de la palabra, una crítica que sepa juzgar y valorar, que no confunda una obra maestra con una obra fallida, y que evite, así, la total anarquía de los valores estéticos.

b) *Reacción contra el ciencismo que infectaba la historia literaria.* — En este campo, es necesario subrayar la gran importancia de pensadores como Dilthey y Rickert, que establecieron, a fines del siglo pasado, una distinción nítida entre los métodos y los objetivos de las ciencias naturales y los de las ciencias históricas, contribuyendo decisivamente a emancipar los estudios históricos de la tutela a que frecuentemente los habían sometido las ciencias naturales. Los estudios literarios no sólo reivindicaron su autonomía frente a las ciencias biológicas y físico-químicas, sino que también recabaron su independencia de las otras disciplinas históricas y humanísticas, pues toda ciencia debe poseer métodos determinados de acuerdo con la especificidad de su objeto.

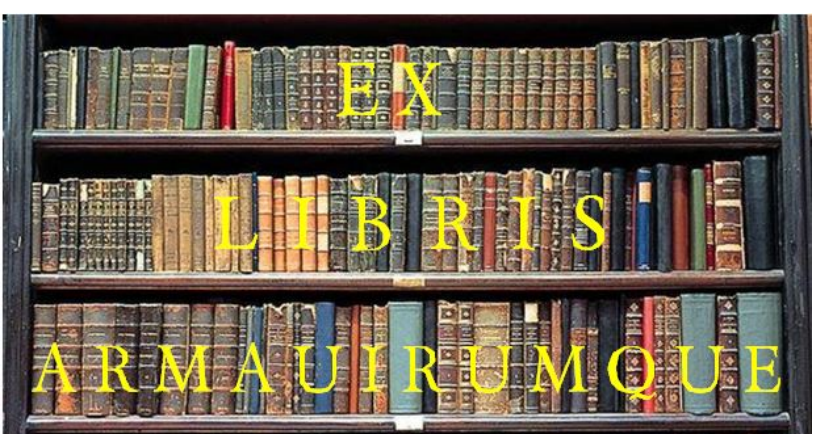
6. El formalismo ruso, el *new criticism* norteamericano y la estilística constituyen los tres grandes movimientos de crítica literaria que, en el curso de la primera mitad del siglo XX, mejor y más sistemáticamente representaron la reacción contra los métodos de la historia literaria positivista. Ligeramente distanciados en el tiempo —la

[19] Albin Eduard Beau, *Estudos*, Coimbra, 1964, vol. II, pp. 467-468.

estilística aparece en la primera década del siglo, el formalismo ruso se desarrolla entre 1915 y 1930, y el *new criticism* cobra cuerpo entre 1930 y 1950—, sin vínculos genéticos directos entre sí, estos movimientos críticos presentan innegable parentesco en cuanto al modo de concebir la obra literaria y de entender las funciones y los procesos de la crítica.

Tanto la estilística como el formalismo ruso y el *new criticism* se proponen estudiar la obra literaria como entidad artística; reaccionan contra el historicismo y la erudición; aproximan medularmente los estudios literarios y la lingüística, pues la obra literaria es un artefacto verbal; transforman la crítica literaria en disciplina rigurosa, que exige preparación científica adecuada y es inconciliable con el impresionismo o el fácil aficionismo. A la autonomía de la literatura debe corresponder la autonomía de la crítica y de la ciencia de la literatura.

Consagraremos el próximo capítulo al estudio del método histórico-literario, y los tres siguientes, al análisis descriptivo del formalismo, del *new criticism* y de la estilística.



XII

LA HISTORIA LITERARIA

1. La historia literaria, como la historia propiamente dicha, procura conocer e interpretar el pasado; trata de alcanzar y comprender hechos generales y representativos, así como estudiar sus interrelaciones y su evolución. De aquí, como acentúa Gustave Lanson, que su método sea esencialmente el método histórico[1].

Pero entre los objetos de estudio de la historia y de la historia literaria existen profundas diferencias de naturaleza, que no pueden dejar de traducirse en diferencias metodológicas concomitantes. La historia se ocupa de un pasado que es posible reconstruir a través de sus vestigios, de documentos y testimonios de varia índole; pero ese pasado se sitúa irremediablemente en un tiempo pretérito, enteramente transcurrido; la historia literaria se ocupa igualmente del pasado, pero de un pasado que permanece vivo —las obras literarias. Como el historiador, también el historiador literario lidia con documentos *stricto sensu*, pero estos documentos son aprovechados para iluminar la historia y la naturaleza de *monumentos artísticos*, realidades específicas que distan mucho de asemejarse a frías piezas de archivo, y exigen, por eso mismo, una forma de conocimiento particular.

Ante los objetos específicos que son las obras literarias, el historiador no puede ni debe intentar abolir las reacciones de su imaginación y de su sensibilidad, como tampoco puede eliminar de las obras

---

[1] Gustave Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 33.

literarias aquello que representa la marca original e irrepetible de la personalidad que las creó. En efecto, la historia estudia objetos únicos, sin paralelo ni equivalencia, y, por tanto, el historiador literario debe tener muy vivo el sentido de la singularidad, de todo lo que diferencia a una personalidad de otra, o a un texto de otro. Pero esta singularidad nunca es absoluta, pues se realiza a partir de un sustrato de múltiples elementos pertenecientes a ciertas corrientes de sensibilidad, a determinadas corrientes ideológicas, a ciertos géneros literarios, etc., por lo cual es necesario estudiar estos factores generales a fin de poder valorar bien aquella singularidad. Es decir, el historiador literario no tiene que preocuparse sólo de lo individual y lo original, sino que debe prestar atención también a los diversos elementos supraindividuales que condicionan la obra literaria. La necesidad de tener en cuenta estos aspectos diferentes y complementarios del fenómeno literario suscita graves problemas, implica varios peligros e impone muchas cautelas de método.

2. Gustave Lanson aboga por un estudio metódico de la literatura, subordinado a determinadas exigencias de rigor y objetividad; pero esto no significa que Lanson condene al lector que busca en la literatura una comunión espiritual o una depuración del gusto. El método no excluye tal lectura, sino que la presupone como elemento indispensablemente vivificador. Por su propia naturaleza, la obra literaria influye sobre la subjetividad del lector y despierta reacciones personales, sin que sea posible, ni deseable, abolir estos factores: "el impresionismo", declara Lanson, "está en la base misma de nuestro trabajo" [2].

Tal afirmación, que podrá parecer extraña en boca de Lanson, expresa el reconocimiento de que el estudio histórico-literario no se identifica con un estudio de documentos archivísticos, pero de ningún modo implica la aceptación de la crítica impresionista como forma primordial y básica de los estudios literarios. El ideal de Lanson consiste en reconocer los derechos de la subjetividad y de las impresiones personales a fin de someterlas mejor al "control" del método y de la inteligencia, pues siempre será menos peligroso un subjetivis-

[2] G. Lanson, *op. cit.*, p. 38.

mo conocido y cuyos límites se saben, que un subjetivismo que se ignora y se infiltra insidiosamente en la argumentación que pretende ser estricta y objetiva. La crítica impresionista, mientras permanece dentro de sus límites y traduce la relación de una obra con el lector de cierta época, de cierta sociedad y de cierta cultura, es legítima; pero es inaceptable cuando se extralimita y tiende a sustituir la historia misma —y esto es lo que acaba sucediendo siempre.

El historiador literario, al contrario que el crítico impresionista, nunca concede a sus sentimientos y reacciones personales valor absoluto, sino que se esfuerza constantemente en disciplinarlos y reducirlos a través del análisis de la obra, de estudios sobre la intención del autor, sobre las fuentes, etc. La intuición y la sensibilidad deben responder sólo a lo que estrictamente les compete y que sería inaccesible por otro procedimiento, siendo obligación del historiador "esforzarse por *saber* todo lo que puede saberse, a través de los métodos objetivos y críticos. Es necesario reunir todos los conocimientos exactos, impersonales, comprobables, que pueden obtenerse" [3]. *Saber* y *sentir* son dos realidades distintas, y, en la metodología lansoniana, el sentir sólo se legitima cuando conduce al saber.

Por otro lado, Lanson condena la crítica dogmática, facciosa y apasionada, que considera sus convicciones y sus idolatrías como única verdad admisible y único criterio justo para valorar los hechos, deformando así irremediablemente la literatura. A la crítica dogmática, impregnada de fanatismo, contrapone Lanson el conocimiento escrupulosamente objetivo de autores y obras, de modo que se adquiera sobre ellos el mayor número de conocimientos auténticos y se evite juzgarlos según el prisma de una ideología o de una religión: "Nuestro ideal es llegar a construir el Bossuet y el Voltaire que ni el católico ni el anticlerical puedan negar, proporcionarles figuras que reconozcan como verdaderas y que decoren luego, como quieran, con calificativos sentimentales" [4].

Este principio de objetividad así expuesto por Lanson representa una reacción saludable contra el facciosismo miope; pero implica una concepción demasiado simplista de la naturaleza profunda de la

[3] *Id., ibid.*, pp. 38-39.
[4] *Id., ibid.*, pp. 32-33.

obra literaria y de los presupuestos y fundamentos de todo proceso crítico. En efecto, Lanson parece imponer cierta forma de dogmatismo basada en una objetividad indemostrable, como si fuese posible captar definitiva e irrecusablemente, en transparencia perfecta, la significación de las obras literarias. Esa objetividad de que habla Lanson puede y debe verificarse en ciertos dominios de los estudios literarios, dominios que debemos considerar como propedéuticos o marginales —lo cual no quiere decir que no sean importantes y hasta indispensables— frente a la totalidad del proceso crítico: problemas de exégesis textual, de cronología de las obras, cuestiones relacionadas con el ambiente literario, etc. Pero el esclarecimiento perfecto de estos problemas y otros semejantes, relacionados, por ejemplo, con Racine, Byron, Eça de Queirós, aunque constituya un elemento indispensable para el estudio de estos autores, no representa el conocimiento crítico de sus obras. Aunque fuese posible conocer con exactitud total la formación de Racine, sus lecturas, las fuentes de sus obras, el ambiente literario de su tiempo, el texto auténtico de sus tragedias, ningún crítico podría suponer que con estos saberes iba a agotar el problema esencial que representa Racine (o cualquier escritor): ¿cuál es la forma y el significado de su obra?

Ahora bien, a este nivel de la indagación crítica, la obra literaria se revela como *abertura,* como plurivalencia significativa, tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico, por lo cual el texto de una obra solicita múltiples lecturas (pero no *cualquier lectura).* En esta perspectiva, ¿cómo es posible determinar "el Bossuet y el Voltaire que ni el católico ni el anticlerical puedan negar?". ¿El Bossuet y el Voltaire alcanzados y comprendidos a través de una lectura literal? Pero bien sabemos cómo el lenguaje literario se crea mediante la destrucción de la literalidad de las palabras, mediante la implantación de nuevos valores semántico-formales sobre los valores literales inscritos en el código lingüístico, lo cual implica que el crítico, si necesita poseer el conocimiento literal del texto literario, no puede de ningún modo detenerse en tal estadio de lectura, so pena de no comprender jamás la *literariedad* de ese mismo texto. Y el sentido común, a su vez, no es pura y simplemente el buen sentido, cualidad siempre necesaria para un estudioso del fenómeno literario: el sentido común es sólo una visión empírica y grosera de la realidad, producto

de una mentalidad estrecha, que vive de certezas confortables, tradicionalmente aceptadas sin examen crítico. Que el sol pueda ser símbolo del padre, que las aguas de un río o de un lago puedan simbolizar la feminidad, que el *color blanco ande / sobre una muda alfombra / de plumas de paloma,* o que *el silencio mordido / por las ranas semeje / una gasa pintada / con lunaritos verdes,* eso nunca lo podrá admitir ni explicar el sentido común, pues su visión del mundo se opone al mito, al símbolo, a la metáfora, a la creación imaginativa. Y la literatura es precisamente creación imaginativa, mito, símbolo, metáfora.

El Bossuet objetivo, el Voltaire objetivo, ¿serán el Bossuet y el Voltaire conocidos mediante el análisis de la *intención* que presidió a la creación de sus obras? Pero, después de Freud, después del examen despiadado a que el *new criticism* norteamericano ha sometido la *falacia de la intención* [5]; después de lo que en la crítica contemporánea se ha escrito sobre esta materia, ningún crítico responsable puede aceptar inocentemente que el significado objetivo de una obra literaria pueda ser establecido mediante el conocimiento de la intención del autor al escribirla.

Por otro lado, Gustave Lanson sitúa engañosamente al historiador literario en un espacio y en un tiempo neutros y rigurosamente asépticos, como si el historiador no fuese necesariamente un hombre marcado por una cultura, una religión, una ideología, un gusto determinado. La elección misma de un autor o de una obra como materia de estudio implica determinados juicios de valor, revela ciertas afinidades o predisposiciones de espíritu y sensibilidad, puede delatar una actitud ideológica. Es claro que el historiador literario podrá realizar determinadas tareas con la misma objetividad con que el botánico distingue dos especies vegetales: averiguar la filigrana de una edición litigiosa, indagar las fuentes de una obra, explicar una palabra desde el punto de vista filológico, saber cuántas veces aparece en un poema una palabra determinada, etc. Pero restringir la historia literaria a tales tareas es condenarla al mísero estatuto de erudición amorfa, implica reducir la literatura a una necrópolis de túmulos vacíos y fragmentarios [6]. Toda lectura es refracción, tanto la lectura que en la

[5] V. más adelante el cap. XIV, § 6.

[6] Cfr. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 160: "La mayoría de los críticos imaginan que una estocada superficial es garantía

obra literaria se interesa principalmente por el objeto, como la lectura estructuralista practicada por un Jean Rousset y por un Marcelo Pagnini; tanto la que busca deliberadamente en la obra un asunto, como la lectura existencial y temática de un Georges Poulet o de un Starobinski. Hasta la pluralidad semántica de la obra literaria legitima lecturas en registros diversos y en claves distintas: todas las grandes creaciones literarias suscitan lecturas diferentes de acuerdo con cada época histórica, y suscitan también lecturas diferenciadas, en un plano sincrónico, de acuerdo con la ideología, con la visión del mundo propia del crítico [7].

Sin duda unas lecturas serán más coherentes y válidas que otras —tendremos ocasión de volver sobre este problema en el capítulo final—, pero todas podrán esclarecer algunos aspectos de la obra estudiada [8]. Al margen de cualquier especulación teórica, las reali-

---

de mayor objetividad: permaneciendo en la superficie de los hechos, éstos serían más respetados; la timidez, la trivialidad de la hipótesis sería prenda de su validez. De aquí una enumeración muy cuidadosa de los hechos, frecuentemente muy fina, pero cuya interpretación se corta prudentemente en el momento mismo en que se tornaría esclarecedora".

[7] Serge Doubrovsky, una de las voces más claras de la crítica contemporánea, observa: "¿Se puede exclamar con Antoine Adam, a quien cita Roland Barthes, que tal o cual escena de *Mithridate* "conmueve lo que nosotros tenemos de mejor?". De "mejor": quedamos informados. ¿Y quiénes son esos "nosotros"? ¿Este digno profesor? ¿El burgués del siglo XX? ¿Los papuas? A menos, claro está, que sea el Hombre eterno. No existe, y ya lo dijo con razón Roland Barthes, lenguaje "inocente" o "neutro". La impostura de la crítica antigua, puesto que nos hablan de impostura, es considerar a diestro y siniestro las *perogrulladas* como Ideas platónicas y las vulgaridades como Verdades inteligibles" (*Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 25).

[8] La conciencia de la complementariedad de las diversas lecturas de una misma obra se revela en muchos críticos contemporáneos a través de la defensa de un eclecticismo metodológico. Stanley Edgar Hyman cierra su obra *The armed vision. A study in the methods of modern literary criticism* con una conclusión titulada "Attempts at an integration" ("Tentativa de integración"), en que se lee: "Si pudiésemos, hipotéticamente, construir un crítico literario moderno ideal, sin materiales maleables y ligeros, su método sería una síntesis de todas las técnicas o procesos virtuales usados por sus colegas. De todas las aproximaciones rivales extraería todo lo que pudiese ser utilizado en una síntesis sin deformar el todo..." (citamos por la edición de New York, Vintage Books, 1955, p. 386). Y hasta un crítico como Roland Barthes, a pri-

zaciones mismas de la crítica han corroborado la verdad de este aserto. ¿No es verdad que la lectura existencialista que Jean Starobinski hizo de Jean-Jacques Rousseau, en esa obra maestra de la crítica contemporánea que es *J.-J. Rousseau, la transparence et l'obstacle* (Paris, Plon, 1958), desveló de un modo nuevo el universo rousseauniano? ¿No es cierto que la lectura sociológica que Lucien Goldmann propuso para Racine y para Pascal en *Le Dieu caché* (Paris, Gallimard, 1955) esclareció valiosamente algunos aspectos de la obra de estos autores? El error comienza cuando una lectura o un método crítico se arrogan derechos totalitarios sobre una obra, imponiendo arbitrariamente su óptica, sus propios criterios y sus propios juicios, y no admitiendo ninguna especie de validez para otras lecturas posibles. El auténtico facciosismo en crítica se identifica, *tout court*, con este imperialismo de la lectura.

Obsérvese, sin embargo, que no defendemos un eclecticismo metodológico informe, ni admitimos la posibilidad de cualquier lectura para un determinado texto literario. Entre la lectura que infiere violencia a un texto o que desconoce básicos elementos hermenéuticos que pueden ser objetivamente establecidos, y la lectura sabia que sagaz y coherentemente interroga a un texto y lo analiza, hay un abismo.

3. Como tuvimos ocasión de exponer en el capítulo precedente, se realizaron varias tentativas, a lo largo del siglo XIX, para transferir los métodos de las ciencias naturales al campo de la historia literaria. Lanson rechaza decididamente la subordinación de la historia literaria a la metodología de cualquier ciencia, pues toda disciplina cien-

---

mera vista tan acérrimo defensor de un método determinado, escribió estas palabras: "He soñado muchas veces con una coexistencia pacífica de los lenguajes críticos, o, si se prefiere, con una crítica "paramétrica", que modificaría su lenguaje en función de la obra que le fuese propuesta, no ciertamente en la convicción de que el conjunto de estos lenguajes acabaría por agotar la verdad de la obra para toda la eternidad, pero sí en la esperanza de que de estos lenguajes variados (pero no infinitos, puesto que están sometidos a ciertas sanciones) surgiría una forma general que sería la inteligibilidad misma que nuestro tiempo da a las cosas y que la actividad crítica ayuda simultáneamente, de manera dialéctica, a descifrar y a constituir" (*Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 272).

tífica tiene que poseer método propio e inconfundible, dimanante de la especificidad del objeto que se propone estudiar. La historia literaria se colocaría de antemano en un terreno acientífico si comenzase por imitar el método de otra ciencia cualquiera.

La utilización de números, curvas, fórmulas que intentan expresar una concepción determinista de los fenómenos literarios y pretenden tornar científicamente exacto el estudio de tales fenómenos, representa una ilusión peligrosa, pues falsifica la naturaleza y la complejidad de los valores literarios. Lo que la historia literaria debe pedir a las ciencias de la naturaleza no es un conjunto de métodos y procedimientos concretos, sino una actitud de espíritu científico: "la curiosidad desinteresada, la probidad severa, la paciencia laboriosa, la sumisión al dato, la dificultad para creer, tanto para creer en *nosotros mismos* como en los *otros,* la necesidad incesante de crítica, de 'control' y de comprobación" [9]. La lección que debe extraerse de la metodología científica es, sobre todo, una lección de honestidad intelectual y de obstinado rigor, para que la fantasía y los prejuicios no perturben la autenticidad del saber.

4. La historia literaria tiene como meta el conocimiento de los textos literarios, sus relaciones con una tradición literaria, su agrupamiento en géneros, su filiación en movimientos o escuelas, las conexiones de todos estos fenómenos con la historia de la cultura y de la civilización. En estas tareas, la historia literaria necesita el auxilio de otras disciplinas, como la filología y la lingüística, la paleografía, la bibliografía, la historia de la filosofía, etc., cada una de las cuales le proporciona contribución especial de acuerdo con los problemas suscitados por el autor o por la obra que debe estudiarse.

Importa destacar, sin embargo, que cada autor y cada obra presentan siempre perspectivas y rasgos particulares, exigiendo del historiador una óptica también particular, de suerte que no es posible establecer esquemas rígidos adecuados al estudio de cualquier autor o de cualquier obra. A pesar de esta reserva fundamental, el método de la historia literaria comporta cierto número de operaciones generales y básicas que es indispensable conocer.

---

[9] *Id., ibid.,* p. 42.

4.1. El historiador literario, maestro o aprendiz, necesita conocer con exactitud, como el cultivador de cualquier otra disciplina, la bibliografía relativa a los autores y a las obras que pretende estudiar. Tal conocimiento no debe ser considerado alarde de sabiduría, sino obligación indeclinable de honestidad intelectual. La bibliografía de un tema nos revela lo que se sabe y lo que no se sabe sobre tal materia, cuáles son los problemas ya resueltos y cuáles los que esperan dilucidación; sitúa al investigador, al estudiante, dentro de la dinámica de todo el proceso de adquisición cultural y científica: una cadena de esfuerzos y tareas a lo largo de los tiempos, en que el individuo recibe de otros que le precedieron los conocimientos indispensables para que su trabajo venga a inscribirse en aquella cadena secular, ratificando, prolongando o contradiciendo lo que ha recibido de los otros.

En el dominio de los estudios literarios, la información bibliográfica no siempre es fácil, puesto que se multiplican cada vez más por todo el mundo los libros y los artículos de revista, ya al nivel de divulgación, ya al de investigación, tanto en relación con materias literarias en general como relativas a una literatura nacional. Un autor como Cervantes o como Baudelaire es objeto de estudios publicados desde Europa hasta Oceanía; problemas como los del barroco, el manierismo, el simbolismo, etc., suscitan constantemente análisis de estudiosos que habitan en los más dispares cuadrantes geográficos. Por eso mismo, las universidades y otras instituciones de carácter académico y cultural tratan de proporcionar regularmente, a través de revistas y otras publicaciones, el inventario más o menos completo de lo que, por todo el mundo, se edita sobre materias de literatura, en general, o de una literatura nacional, en particular.

El historiador literario debe conocer, en primer lugar, *bibliografías retrospectivas*, es decir, bibliografías que recogen lo que se publicó sobre determinado asunto —autor, obra, época, género literario, etc.— hasta una fecha determinada. Los manuales de historia literaria incluyen, en general, bibliografías más o menos desarrolladas sobre las épocas, los autores y las obras de que se ocupan, proporcionando así al estudioso una primera selección bibliográfica. Numerosas monografías y, sobre todo, las tesis académicas, ya de licenciatura, ya de doctorado, presentan bibliografías minuciosas, a

veces exhaustivas, sobre la materia particular de que tratan. Por otro lado, el historiador literario debe conocer *bibliografías corrientes*, publicadas tanto en revistas como en volúmenes especialmente dedicados a la información bibliográfica. Estas bibliografías, que periódicamente recogen los estudios que se van publicando sobre determinados campos y asuntos literarios, permiten actualizar continuamente las bibliografías retrospectivas y hacen posible que el historiador literario establezca, siempre que sea necesario, el estado actual del conocimiento sobre un autor, una obra, una época, etc.

Vamos a indicar seguidamente, en breve síntesis, las más valiosas bibliografías, tanto retrospectivas como corrientes, que existen para el estudio de las principales literaturas románicas:

a) *Literatura portuguesa.* — El estudioso de la literatura portuguesa tiene a su disposición dos obras bibliográficas de capital importancia: la *Bibliotheca lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1682-1772) y el *Diccionario bibliographico portuguez* de Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876).

La *Bibliotheca lusitana* consta de cuatro volúmenes, aparecidos entre 1741 y 1759; fue nuevamente publicada en 1930-1935, y, más recientemente, en 1966-1967, en cuidada edición dirigida por el Prof. Dr. Manuel Lopes de Almeida (Coimbra, Atlântida). Barbosa Machado alfabetizó los autores según el nombre propio y no según el apellido, lo cual a veces causa dificultades para localizar el artículo que se desea. Proporciona de cada autor elementos biográficos, indica sus obras, tanto en portugués como en otras lenguas, ya impresas ya manuscritas, incluyendo además, a propósito de algunos escritores, los comentarios y juicios que otros autores emitieron sobre ellos. El volumen cuarto de la *Bibliotheca lusitana* contiene índices muy útiles, que auxilian al investigador en la búsqueda de los elementos deseados.

Del *Diccionario bibliographico portuguez*, en veintidós volúmenes, publicó Inocêncio nueve volúmenes entre 1858 y 1870; se deben a Brito Aranha los volúmenes restantes (el volumen XXII, publicado en 1923, totalmente consagrado a Alexandre Herculano, fue ya revisado por Gomes de Brito y Álvaro Neves). En 1927, Martinho da Fonseca, que mucho antes (1896) había publicado los *Subsídios para um dicionário de pseudónimos, iniciais e obras anónimas*, publicó los

Aditamentos ao Diccionário bibliográfico portuguez de Inocêncio Francisco da Silva, en los que llena ciertas lagunas del *Diccionario bibliographico* y da noticia de la obra de autores modernos no incluidos por Inocêncio ni por Brito Aranha. En 1958, finalmente, Ernesto Soares publicó una obra preciosa, cuyo título, innecesariamente largo y confuso, es el siguiente: *Diccionario bibliographico portuguez. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil — Guía bibliográfica* (Coimbra, Biblioteca da Universidade). El *Diccionario* de Inocêncio alfabetiza los escritores según el criterio ya adoptado por Barbosa Machado, pero, contra los principios seguidos por este erudito setecentista, excluye de su inventario los manuscritos, así como las obras impresas en lengua extranjera o editadas fuera de Portugal (se dan, no obstante, muchas excepciones a estas normas). A pesar de sus lagunas, el *Diccionario bibliographico portuguez* de Inocêncio constituye una piedra angular en la historia de la literatura portuguesa, sobre todo para el estudio del período moderno no abarcado por la *Bibliotheca lusitana.*

Otros repertorios bibliográficos son dignos de mención: el *Manual bibliographico portuguez* (Porto, 1878) de Ricardo Pinto de Matos; Domingo García Pérez, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Madrid, 1890); Conrado Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV* (New York, Burt Franklin, 1903-1917, 2 vols.; hay reedición anastática reciente); Aubrey Bell, *Portuguese bibliography* (London, 1923); António Joaquim Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI* (Lisboa, 1926); D. Manuel II, *Livros antigos portugueses 1489-1600* (London, Maggs Bros., 1929-1935, 3 vols.); *Bibliografia geral portuguesa,* Lisboa, Academia das Ciências, vol. I, 1941, y vol. II, 1944; Maria Adelaide Valle Cintra, *Bibliografia de textos medievais portugueses publicados,* Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1951.

Algunos catálogos de ricas y selectas bibliotecas particulares, casi siempre elaborados con ocasión de almonedas, constituyen también óptimos repertorios bibliográficos. Recordemos, sólo como ejemplo, tres catálogos que ofrecen riquísimos inventarios de la obra de Camilo Castelo Branco: *Catálogo da livraria do Exmo. Sr. Camilo Castelo Branco* (Lisboa, Livraria Moraes, 1927); *Catálogo da biblioteca que*

pertenceu ao distinto homem de letras e grande camilianista Dr. Júlio Dias da Costa (Lisboa, Livraria Moraes, 1935); *Catálogo de uma importantíssima e completa camiliana* (Lisboa, Soares & Mendonça, 1968).

Entre las bibliografías corrientes a disposición del estudioso de la literatura portuguesa, destacamos, por su abundante información, por el rigor y hasta por la regularidad con que son publicadas, las que anualmente se incluyen en las *Publications of the modern language Association of America* y en *The year's work in modern language studies* (bibliografía comentada). Igualmente importante, aunque con graves lagunas, es el *Boletim internacional de bibliografia luso-brasileira* que la Fundación Calouste Gulbenkian edita generosamente y que, además de las bibliografías corrientes, presenta estudios del mayor interés sobre bibliografía portuguesa. Algunas revistas, a través de sus secciones de reseñas bibliográficas y recensiones críticas, proporcionan también muchas informaciones acerca de lo que se va publicando, en Portugal y en el extranjero, sobre la literatura portuguesa. Mencionamos como más importantes: *Biblos, Revista de história literária de Portugal, Revista de filologia portuguesa, Revista da Faculdade de Letras* (Universidad de Lisboa), *Boletim de filologia, Brotéria, Ocidente* y *Bulletin des études portugaises.*

b) *Literatura española.* — La bibliografía española tiene, desde el siglo XVII, un gran monumento: las obras de Nicolás Antonio (1617-1684) *Bibliotheca hispana vetus* (1672) y *Bibliotheca hispana nova* (1696). En la primera recoge Nicolás Antonio noticias sobre escritores situados entre la época de Augusto y 1500; en la segunda se ocupa de autores cuya obra se sitúa entre 1500 y 1670. En el siglo XIX se publicó otra obra cimera de la bibliografía española: el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid, 1863-1889) de Bartolomé José Gallardo, obra preciosa por las informaciones que encierra y por la reproducción de textos rarísimos, procedentes tanto de impresos como de manuscritos. La importancia extraordinaria del *Ensayo* de Gallardo ha hecho que se procediera recientemente a su reedición (Madrid, Gredos, 1968).

Además de las obras de Nicolás Antonio y de Gallardo, deben mencionarse como muy importantes las siguientes: Conrado Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV* (New York, Burt Franklin, 1903-

1917, 2 vols.); A. Paláu y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona, 1923-1927, 7 vols.), obra riquísima, recientemente editada con valiosas adiciones (Barcelona, Palau; Oxford, Dolphin); R. Foulché-Delbosc y L. Barrau-Dihigo, *Manuel de l'hispanisant* (New York, I, 1920; II, 1925; nueva edición, New York, 1959); Homero Serís, *Manual de bibliografía de la literatura española* (Syracuse, Centro de Est. Hispánicos, 1948-1954, 2 vols.); Homero Serís, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (New York, 1964, vol. I); José Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura hispánica* (Barcelona, Gustavo Gili, 1963); José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950), obra monumental, de la que se han publicado ya siete volúmenes; J. Peeters-Fontainas, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux* (Nieuwkoop, B. de Graaf, 1965, 2 vols.), obra valiosa sobre todo para el conocimiento de la literatura española de los siglos XVI y XVII.

Entre las bibliografías corrientes, son dignas de mención la presentada en *The year's work in modern language studies* (comentada) y la que publica la *Revista de filología española*. El "Instituto Nacional del libro español" pone quincenalmente a disposición de los interesados un útil opúsculo titulado *Libros nuevos*.

c) *Literatura francesa.* — Para el estudio de la literatura francesa existen numerosos y excelentes manuales bibliográficos. Para el período medieval, mencionemos a R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age* (Paris, D'Argences, 1951); y, del mismo autor, en colaboración con J. Monfrin, *Supplément (1949-1953)* (Paris, D'Argences, 1955). Para el período que va de 1500 hasta el siglo XX, hay una obra fundamental: el *Manuel bibliographique de la littérature française moderne (XVI^e^-XIX^e^ siècles)* de Gustave Lanson (ed. rev. y aum., Paris, Hachette, 1921).

Empresa de gran envergadura es la obra dirigida por dos universitarios norteamericanos, David C. Cabeen y Jules Brody, titulada *A critical bibliography of french literature* (Syracuse, University Press), de la que van publicados cuatro gruesos volúmenes: el I (1947), consagrado a la Edad Media; el II (1956), dedicado al siglo XVI; el III (1961), sobre el XVII; y el IV (1951), relativo al XVIII. Merece también destacarse la obra de Otto Klapp, *Bibliographie der*

französischen Literaturwissenschaft. Bibliographie d'histoire littéraire française (Frankfurt, Klostermann; Paris, S. A. B. R. I.), cuyo cuarto tomo apareció en 1963.

Entre las numerosas bibliografías parciales que abarcan épocas más o menos largas de la historia de la literatura francesa, destacamos las siguientes: Alexandre Cioranesco, *Bibliographie de la littérature française du XVI^e siècle* (Paris, Klincksieck, 1959); Alexandre Cioranesco, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle.* t. I: *Généralités;* A-C; t. II: D-M (Paris, C. N. R. S., 1965 y 1966); Jeanne Giraud, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles français, 1920-1935* (Paris, Vrin, 1939); Jeanne Giraud, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles français, 1936-1945* (Paris, Nizet, 1956); Hugo-P. Thieme, *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* (Genève, Droz, 1933, 3 vols.); S. Dreher y M. Rolli, *Bibliographie de la littérature française, 1930-1939* (Genève, Droz, 1948); M. L. Drevet, *Bibliographie de la littérature française, 1940-1949. Complément à la bibliographie de H.-P. Thieme* (Genève, Droz, 1954); Georges Place, Hector Talvart y Joseph Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1962),* obra extensa, cuyo tomo XVI *(Index alphabétique des titres des ouvrages décrits de A à L)* se publicó en 1965 (Paris, Chronique des Lettres Françaises). Señalemos, por último, dos obras de carácter escolar y ambas valiosas: Carlo Cordié, *Avviamento allo studio della lingua e della letteratura francese* (Milano, Marzorati, 1955); Pierre Langlois y André Mareuil, *Guide bibliographique des études littéraires* (Paris, Hachette, 1960).

Muchas bibliografías corrientes informan al estudioso de lo que se va publicando en todo el mundo sobre la literatura francesa: además de las bibliografías de las *Publications of modern language Association of America* y de *Year's work in modern language studies,* merecen especial mención el suplemento de la *Bibliographie de la France* titulado *Les livres du mois* y el *Bulletin critique du livre français,* ambos de aparición mensual. La *Revue d'histoire littéraire de la France* publica en cada número una cuidada bibliografía sobre la literatura francesa desde el siglo XVI hasta el siglo XX, organizada por René Rancoeur (la bibliografía relativa a cada año se publica después en volumen independiente por la editorial Colin). Hacemos notar aún

las numerosas informaciones bibliográficas que proporcionan algunas revistas como *L'information littéraire, Revue de littérature comparée* y *Studi francesi.*

d) *Literatura italiana.* — Existen numerosas bibliografías retrospectivas para el estudio de la literatura italiana. Mencionamos algunas de las más recientes o más actualizadas: Renzo Frattaroli, *Introduzione bibliografica alla letteratura italiana,* Roma, Ateneo, 1963; Pietro Mazzamuto, *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana,* 3.ª ed., Firenze, Le Monnier, 1963; Mario Puppo, *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana,* 6.ª ed., Torino, 1965.

Quien quiera seguir con regularidad la publicación de los estudios sobre literatura italiana tiene a su disposición, además de las magníficas bibliografías de las *Publications of modern language Association of America* y del *Year's work in modern language studies,* el volumen mensual de información bibliográfica titulado *Libri e riviste d'Italia* y la revista *L'Italia che scrive.* El mejor instrumento de trabajo en este campo es, sin embargo, la abundante y bien comentada información bibliográfica que en cada uno de sus números publica la *Rassegna della letteratura italiana,* revista dirigida por Walter Binni.

4.2. Cuando el historiador literario se propone estudiar una obra, necesita saber, en primer lugar, si se trata de un texto auténtico, atribuido a un autor sin motivos de duda, o si se trata de un texto dudoso o falsamente atribuido, o si, finalmente, se trata de un texto declaradamente apócrifo. Los problemas de la autoría de textos, pese a las razones aducidas por todos los que defienden una historia de la literatura sin nombres, constituyen, en verdad, cuestiones de gran importancia. No se trata de adoptar una concepción biográfica de la obra literaria, sino de dilucidar múltiples aspectos estéticos e históricos de la obra estrechamente relacionados con la autoría: toda obra forma parte de un sistema literario, presenta vinculaciones con un contexto cultural y social, expresa determinada visión del mundo, etc., y es innegable que el conocimiento del autor contribuye al conocimiento de estos elementos. Una obra cuyo autor se desconoce no está *ipso facto* condenada a la incomprensión; pero ciertamente sería mejor

conocida e interpretada si fuese posible determinar y conocer convenientemente a su autor.

Las dificultades de atribución de autoría son más frecuentes y espinosas para los textos antiguos, especialmente medievales, que para los textos modernos, aunque también con relación a la autoría de éstos se presentan a veces graves incertidumbres. Hay muchas obras, manuscritas e impresas, que no presentan el nombre del autor; a veces, una obra publicada anónimamente es atribuida, en ediciones posteriores, a un autor que puede no ser el verdadero: tal es el caso del *Lazarillo de Tormes*, célebre novela picaresca española publicada anónimamente en 1554, atribuida a principios del siglo XVII a Diego Hurtado de Mendoza, pero de la que todavía hoy no se conoce el autor con certeza [10]; otras veces, una obra se publica como perteneciente a un autor determinado; pero tal atribución es falsa o dolosa: las *Lettres portugaises*, editadas por vez primera en 1669, fueron atribuidas entonces a una monja portuguesa, identificada en el siglo XIX como Sor Mariana Alcoforado; pero, según las más recientes investigaciones histórico-literarias, la obra pertenece a un amigo de Racine y de Boileau: Guilleragues [11]; la novela *Zaïde*, de Mme. de Lafayette, se publicó bajo el nombre de Segrais; D. Francisco Manuel de Melo publicó como obra suya la *Vitoria del hombre*, y, sin embargo, como probó recientemente Jean Colomès [12], esta obra no es más que la traducción de *De l'usage des passions* de Jean François Senault; otras veces, finalmente, una obra literaria se publica bajo seudónimo o bajo iniciales, por temor a la censura, a las persecuciones políticas, etc., y el desciframiento de tal seudónimo o de esas iniciales puede constituir un problema intrincado. Íntimamente relacionados con problemas de autoría están muchos fraudes literarios de impor-

---

10 Cfr. A. Rumeau, *Le* Lazarillo de Tormes, *Essai d'interprétation. Essai d'attribution*, Paris, Ediciones Hispano-americanas, 1964.

11 Cfr. la edición, dirigida por Frédéric Deloffre y Jacques Rougeot, de Guilleragues, *Lettres portugaises, Valentins et autres oeuvres*, Paris, Garnier, 1962. Cfr. también F. Deloffre, "L'énigme des *Lettres portugaises*", en *Bulletin des études portugaises*, t. 27, 1966, pp. 11-27.

12 Cfr. Jean Colomès, "D. Francisco Manuel de Melo et la littérature française", *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966, vol. III.

tancia; baste mencionar el ejemplo famoso de los poemas de Ossian, publicados en 1760 y falsamente atribuidos por Macpherson —su verdadero autor— a un supuesto bardo gaélico del siglo IV.

Entre los casos más intrincados de atribución de autoría, en el ámbito de la literatura portuguesa, podemos mencionar la égloga *Crisfal,* atribuida por unos a Cristóvão Falcão, y por otros a Bernardim Ribeiro; en el ámbito de las literaturas extranjeras, baste citar el caso arquetípico de Shakespeare, cuyas obras han sido atribuidas por diversos historiadores a Bacon, a Marlowe, a lord Rutland, etc.

Para pronunciarse sobre la autoría de un texto, un historiador puede echar mano de *datos externos,* como documentos archivísticos, declaraciones de otros autores, cartas, memorias, etc., o puede utilizar *datos internos,* es decir, elementos extraídos de la obra misma, ya de naturaleza propiamente estético-literaria, como el estilo o la técnica narrativa, ya de naturaleza documental, como posibles informaciones biográficas, referencias a otras obras, alusiones a determinados sucesos, etc. En ausencia de toda prueba documental, los análisis lexicológicos y estilísticos, referidos al uso, a la constancia y a la variación de determinados elementos léxicos, de las metáforas, de ciertas construcciones sintácticas, etc., pueden tener gran importancia para decidir, por vía comparativa, si un texto pertenece o no a un autor del que se poseen textos auténticos.

4.3. El proceso de transmisión de una obra literaria produce siempre transformaciones y corrupciones de su texto, ya por la incuria e ignorancia de los copistas o de los editores, ya debido a la acción de censores o a modificaciones introducidas por terceros. Por eso, un problema de primordial importancia para el historiador literario consiste en averiguar si un texto determinado ha sufrido mutilaciones, adiciones o transformaciones, y en establecer un texto conforme en lo posible con la voluntad de su autor.

La crítica textual envuelve problemas diversos y extremamente complejos, exige gran conocimiento de la lengua y de su historia, y de la tradición literaria de una época determinada; necesita prudencia, espíritu de rigor y sentido de los valores artísticos. Lejos de constituir una tarea estérilmente erudita, la crítica textual representa una operación indispensable para la sólida fundamentación de cualquier

estudio literario. El análisis sincrónico de una obra, el examen de sus metáforas, de sus símbolos y mitos, la indagación de sus fuentes y modelos, etc., tienen que basarse necesariamente en un texto libre de deturpaciones, errores o lagunas, ya que, de otro modo, sus resultados y conclusiones estarán radicalmente viciados. Por ejemplo, William Empson se refiere, en su obra *Seven types of ambiguity*, a una ambigüedad sintáctica que existiría en los versos décimo, undécimo y duodécimo del poema de T. S. Eliot "Whispers of immortality", afirmando que en ella residiría el clímax del poema. Pero William Empson teje sus elucubraciones acerca de la aludida ambigüedad sintáctica y acerca del clímax del poema de ella dimanante ¡basándose en una errata tipográfica introducida en la puntuación de los versos décimo y undécimo de "Whispers of immortality" a partir de la tercera edición, pero convenientemente corregida en la sexta! [13].

La *edición crítica* se propone restituir a un texto la forma que corresponda, en la medida de lo posible, a la voluntad definitiva del autor, expurgándolo de las deturpaciones, lagunas o interpolaciones que lo hayan desfigurado a lo largo del tiempo. Quien se proponga realizar la edición crítica de una obra deberá, en primer lugar, proceder a la reunión *(recensio)* de los manuscritos y de las ediciones existentes de dicha obra, efectuando después la confrontación o *colación (collatio)* de los manuscritos y ediciones de que dispone, a fin de averiguar cuáles son las diferencias entre los respectivos textos. Esta confrontación permite establecer las relaciones de unos manuscritos con otros, de modo que sea posible trazar su árbol genealógico *(stemma codicum)*, así como de unas ediciones con otras, o de los manuscritos con las ediciones.

Los manuscritos pueden ser *autógrafos*, es decir, escritos por el autor mismo, o *apógrafos*, o sea, copiados directa o indirectamente del original, debiendo casi siempre concederse mayor confianza a los autógrafos que a los apógrafos (el apógrafo tiene más valor que el autógrafo cuando procede de un autógrafo perdido que representaba una redacción posterior a las conservadas en los autógrafos existentes).

---

[13] Cfr. Fredson Bowers, *Textual and literary criticism*, Cambridge, at the Univ. Press, 1959, pp. 31-32.

Una vez colacionados los diversos manuscritos y ediciones y eliminados los que carecen de interés —por ser meras copias de otros manuscritos o ediciones, por ejemplo—, o que no merecen crédito, se elige un manuscrito o una versión impresa para que sirva de *texto básico*. Esta elección puede ser relativamente sencilla, pero también extremamente complicada. Veamos algunos de los casos con que el historiador literario tendrá que enfrentarse más frecuentemente.

Si existe sólo un autógrafo o una edición revisada por el autor, basta editar cuidadosamente el autógrafo o la versión impresa, enmendando los lapsus y descuidos que se presenten en el manuscrito o en la edición.

Si se tiene de una obra, por ejemplo, un autógrafo y una edición revisada por el autor, la elección del texto básico ya no es tan sencilla como en el caso anterior. Si el autógrafo difiere del texto impreso, es necesario averiguar si la divergencia representa una redacción posterior a la que figura en la obra impresa —y en tal caso hay que elegir el autógrafo para texto básico—, o si se explica de otro modo: el escritor puede haber enviado a la imprenta otro autógrafo, o puede haber modificado profundamente el texto en las pruebas tipográficas. William Faulkner, por ejemplo, reescribió prácticamente su novela *Santuario* a través de las correcciones introducidas en las pruebas de imprenta. En cualquiera de ambos casos, el autógrafo puede ofrecer gran interés para el conocimiento del proceso creador del artista, pero no puede ser legítimamente elegido como texto básico.

Si existen diversos autógrafos de una obra, se debe elegir para texto básico el que represente la redacción última; si hay varias ediciones, debe elegirse la última revisada por el autor —la llamada "edición de última mano"— y no simplemente la última edición publicada en vida del autor, pues puede suceder que ésta se haya realizado sin la revisión del escritor. Cuando el examen cuidadoso de las distintas ediciones lleve a la conclusión de que las posteriores a la primera son meras reediciones, se debe escoger para texto básico la primera edición, la edición *princeps*, haciendo la necesaria corrección de las erratas que tal vez contenga.

Si existen un autógrafo y diversos apógrafos de un texto, o una edición cuidada por el autor y otros manuscritos y ediciones no revisados por él, es necesario comprobar si los apógrafos son simples co-

pias del autógrafo y si los diversos manuscritos y ediciones son también meras copias de la edición vigilada por el autor, debiendo uno y otros ser eliminados en caso afirmativo. En caso contrario, es decir, si, por ejemplo, los manuscritos apógrafos no derivan del autógrafo existente, sino de autógrafos desaparecidos, su importancia es de primer orden, y el editor debe esforzarse por establecer su cronología y el crédito que merecen.

Si, finalmente, existen de una obra diversos apógrafos y/o diversas ediciones no revisadas por el autor, puede suceder que todas las versiones deriven de una fuente común perdida, que puede ser el *original* o el *arquetipo* [14], y entonces es necesario examinar escrupulosamente cada una de las versiones existentes, a fin de juzgar bien su valor para el restablecimiento del texto. Este restablecimiento "debe hacerse o a base de las concordancias de lecturas que tienen mayor carácter de probabilidad o a base del testimonio de un único ejemplar contra todos los demás, cuando, por ejemplo, este ejemplar se muestre, en diversos aspectos, fiel y autorizado, y dé una *lectio difficilior* contra otra *facilior* de los demás" [15], pues la *lectio facilior* tiene más probabilidades de proceder de la lectura equivocada del original por un copista poco culto y poco atento. Puede suceder, sin embargo, que los diversos manuscritos apógrafos o las diversas ediciones no revisadas por el autor sean independientes entre sí, aunque algunos puedan estar más estrechamente ligados con otros. El examen externo e interno de los apógrafos y de las ediciones establecerá cuáles son las versiones más autorizadas y más dignas de confianza; pero, en estas circunstancias, incluso uno de los apógrafos menos autorizados podrá ser útil y necesario para corregir en uno u otro punto las versiones de mayor confianza. La elección del texto básico y el restablecimiento crítico del texto, en tales casos, constituyen tareas muy

---

[14] Como advierte Alberto Chiari ("La edizione critica", *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, Marzorati, 1951, p. 267), se admite la existencia de un *arquetipo* "cuando todas las *copias* presentan ciertos errores o ciertas lagunas que de ningún modo pueden remontar al autor, siendo entonces necesario admitir entre estas *copias* y el *original* la existencia de otro ejemplar, actualmente perdido, pero derivado del original y manchado por defectos que seguramente no existirían en el *original*".

[15] Alberto Chiari, *op. cit.*, pp. 266-267.

delicadas y complejas, que exigen del editor un profundo conocimiento de la lengua y del estilo del autor, mucha prudencia, espíritu de rigor y buen sentido.

Una vez elegido un manuscrito determinado o una determinada versión impresa para texto básico, el editor debe proceder a la corrección (*emendatio*) juiciosa del texto adoptado, en los casos en que esto sea necesario o aconsejable: erratas de los copistas o de la imprenta, omisiones de letras o de palabras que el sentido de la frase requiere obviamente, transposiciones de letras o de vocablos, aglutinación de palabras que deben ser separadas, etc. Las enmiendas obligan a veces a conjeturas, debiendo en tales casos el editor recurrir a su prudencia y buen sentido.

Al pie de cada página de una edición crítica, o bien en sus páginas finales, figura el llamado *aparato crítico*, donde se mencionan las *variantes* que, en relación con el texto básico, presentan los manuscritos o las versiones impresas de la obra que se publica; en él debe el editor exponer las razones que le mueven a preferir tal o cual lección. Cuando las variantes de un texto son muy profundas, es aconsejable la publicación íntegra de las diferentes versiones del texto. Así, una edición crítica ofrece al estudioso un importantísimo instrumento de trabajo, porque presenta no sólo un texto tan auténtico como es posible, sino también los diferentes estadios por los que pasó dicho texto, desde los manuscritos y la primera edición hasta las ediciones posteriores.

Los manuscritos y las ediciones que se utilizan en la preparación de una edición crítica suelen ser designados por siglas, eligiéndose generalmente para esto las letras del alfabeto (algunos especialistas aconsejan designar los manuscritos por letras minúsculas y las versiones impresas por mayúsculas). La elección de estas letras está frecuentemente relacionada con la biblioteca o la ciudad donde se conservan los manuscritos o las ediciones: M podrá designar una edición existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, V un manuscrito perteneciente a la Biblioteca del Vaticano, etc. Para facilitar la comprensión de las siglas utilizadas, el editor debe hacer que el texto vaya precedido de una tabla o un cuadro explicativos, donde se indica expresamente a qué manuscritos o ediciones corresponde cada una de las siglas.

4.4. La fijación de la fecha de un texto, tanto de su composición como de su publicación, constituye otro aspecto que debe considerar el historiador literario. Si, con frecuencia, la fecha en que se escribió una obra está explícitamente indicada por el autor, otras veces no tenemos ningún dato sobre tal punto, y otras, finalmente, la fecha señalada por el autor puede ser voluntaria o involuntariamente falsa. En ocasiones, será importante conocer la fecha de composición de cada una de las partes de un texto, sobre todo cuando se trata de una obra cuya redacción se prolongó bastante tiempo. En el estudio de tales materias, conviene tener siempre bien presente una regla enunciada por Lanson: "En principio, un pasaje fechado no sirve para fechar otros: *no es forzoso* que su fecha sirva para un texto más extenso" [16].

Estos problemas cronológicos, aunque parezcan áridos y estériles, son particularmente importantes, pues la obra tiene que situarse en su tiempo, tiene que ser conocida e interpretada en función del contexto histórico en que se produjo, pues está en relación con los ideales, con las corrientes de sensibilidad, con los procedimientos técnicos, etc., de una época determinada. Como acentúa Lanson, el historiador literario no puede despedirse de sus creencias y convicciones, ni puede liberarse de los vínculos que lo atan a su tiempo, pero puede y debe aprender a "sentir históricamente".

El establecimiento de la fecha de redacción de una obra, o de sus diversas partes, puede tener mucha importancia para el examen de otros problemas, como las influencias recibidas, la evolución estilística de un escritor, la homogeneidad o heterogeneidad artística de una obra, etc. La perspectiva de la carrera poética de Rimbaud, por ejemplo, es muy diferente si se piensa que las *Illuminations* fueron escritas antes que *Une saison en enfer*, que, en tal caso, representaría el "adiós a la literatura" de este adolescente genial, o si se acepta, como fundadamente admite Bouillane de Lacoste [17], que fueron escritas en 1874, es decir, después de *Une saison en enfer*.

Los elementos de que dispone el historiador literario para determinar la fecha de una obra pueden ser de orden *interno* o de orden

[16] Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 48.

[17] Cfr. H. Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des "Illuminations"*, Paris, Mercure de France, 1949.

externo. Los elementos de orden interno pueden consistir en referencias o alusiones de la obra a hechos históricos, personajes, etc., las cuales constituirán hitos que, aunque no permitan establecer una fecha incontrovertible, permitirán, no obstante, determinar con cierta seguridad un *terminus a quo* y un *terminus ad quem* para la composición de la obra; o bien pueden consistir en elementos temáticos y formales que, correctamente situados dentro de la evolución de la ideología y del estilo de un autor, permiten igualmente señalar una fecha determinada para la composición de cierta obra. Los elementos de orden externo están constituidos por hechos, escritos o documentos, tanto del autor en cuestión como de otros autores, que posean valor para la fijación de la fecha buscada: vicisitudes biográficas, testimonios de amigos y conocidos, informaciones contenidas en sus cartas, diarios, etc.

El examen de los manuscritos de un autor es de importancia capital para la datación exacta de su obra. El análisis del tipo de letra permite establecer, en muchos casos, por comparación con escritos de fecha segura del mismo autor —cartas, diarios, apuntes, etc.—, el año en que una obra fue redactada. A veces, los manuscritos presentan las fechas verdaderas de la composición de ciertas obras cuya fecha aparece falseada en los textos impresos.

4.5. El escritor puede modificar, a veces profundamente, sus obras de una edición a otra. La historia literaria analiza cuidadosamente estas modificaciones, procurando explicar sus motivos, los gustos artísticos que reflejan, la evolución estética que traducen, etc. *O crime do P^e. Amaro*, de Eça de Queirós, por ejemplo, presenta tres redacciones sustancialmente diferentes, tanto en lo que se refiere al número y al carácter de los personajes, como en lo que atañe al desarrollo de la trama y al estilo. El pormenorizado y riguroso estudio comparativo de las tres versiones de la novela, sólo esbozado por algunos críticos, es de capital importancia para el conocimiento de la evolución artística de Eça de Queirós durante los años cruciales de su aprendizaje realista y naturalista.

Es también de gran interés conocer cómo una obra se engendró y se plasmó gradualmente, desde los borradores iniciales hasta la versión definitiva, pasando por tanteos intermedios más o menos nu-

merosos. Si hay escritores que apenas corrigen, o no corrigen nada lo que escriben, otros traban una lucha continua e inacabable con las palabras, reescribiendo varias veces una frase, una página, un capítulo. El análisis de las distintas redacciones de un verso, de un poema, del episodio de una novela, de la escena de un drama, nos permite asistir a la lucha íntima del escritor con las palabras, con los problemas del ritmo y de la armonía, con la organización de la trama, con el diseño y el movimiento de los personajes: proporciona indicaciones valiosas sobre el gusto y los ideales estéticos del autor, sobre su formación y evolución estilística, sobre las influencias que ha recibido, etc.

Al analizar las variantes de un verso, de una frase o hasta de una imagen, nunca se deberá perder de vista su relación con los motivos nucleares de la obra, con las grandes estructuras artísticas en que aquellos elementos parciales se integran y con la personalidad histórico-poética del autor, considerada en su desarrollo creador, en sus articulaciones con la cultura, con el arte y con la vida.

4.6. El establecimiento del sentido literal de un texto constituye otro momento importante para el método de la historia literaria. El historiador debe esclarecer el significado de los vocablos, el valor de las construcciones sintácticas y el sentido de las frases, recurriendo a conocimientos filológicos y lingüísticos. Debe dilucidar cualquier clase de referencias históricas, geográficas, mitológicas, o de cualquier otro orden, de manera que el texto sea perfectamente inteligible.

El conocimiento de la *literalidad* de un texto representa, de hecho, una condición *sine qua non* para el conocimiento de la *literariedad* de ese mismo texto, y sólo una crítica miope y limitada al presente, dominada por un nebuloso ideal estético-formalista, podrá ponerlo en duda. Pensemos, por ejemplo, en una cantiga de amigo de nuestros cancioneros medievales, con su léxico, su morfología, su sintaxis, etc., tan diferentes de la norma del portugués contemporáneo. ¿Cómo leer, cómo valorar esa cantiga de amigo en cuanto creación artística, sin conocer previamente el significado literal de los signos lingüísticos que la integran? Sería lo mismo que pretender jugar una partida de ajedrez sin conocer la forma de las piezas, el modo en que se corresponden, cómo se mueven en el tablero, etc. Y es obvio que lo

que sucede con la cantiga de amigo medieval acontece también con la poesía de Camões, de Bocage o de Pessoa, con la prosa de Eça, de Aquilino o de Miguel Torga, aunque en niveles y grados diferentes. Por ejemplo: en la famosa descripción que hace Eça, en *Os Maias*, del dormitorio de Toca, donde Carlos y Maria Eduarda han de consumar su pasión incestuosa, se lee que la alcoba recibía la claridad de una sala adornada con tapices "en que desfallecían, en la trama de lana, los amores de Venus y Marte". Como puso de relieve el Prof. Machado da Rosa en la excelente lectura que hace pocos años nos ofreció de *Os Maias* [18], este pormenor descriptivo encierra un profundo simbolismo que, articulándose con otros motivos similares, contribuye a crear una atmósfera trágica que sutilmente va contrapunteando la comedia de costumbres que se desarrolla de modo bien visible, llegando hasta la farsa, en el mundo novelesco de aquella obra queirosiana. Ahora bien, es evidente que, para que el crítico revele la función simbólica, literaria, de tal pormenor descriptivo, es necesario que conozca el significado, por decirlo así literal, de la referencia mítica que el texto contiene.

No estamos haciendo la apología de una erudición pretenciosa e inútil, sino defendiendo la necesidad de un saber objetivo, apoyado en disciplinas sólidamente organizadas —filología, lingüística, historia de las ideas, etc.—, y que constituye la roca viva sobre la que se edificará otro saber. El historiador y el crítico literario tienen que ser como el médico especializado en cirugía plástica, que necesita conocer exactamente la constitución anatómica y los datos fisiológicos de los tejidos, de las articulaciones, de los vasos sanguíneos, etc., sobre los cuales opera. La erudición pretenciosa, ante el mencionado texto de *Os Maias*, haría una larga y docta exposición sobre los amores de Venus y Marte, citando sus fuentes griegas y latinas, etc., pero olvidaría preguntarse por las razones que movieron a un artista como Eça a servirse de tal mito en aquel contexto... Hace ya tiempo que muchos comentadores de malhadadas ediciones escolares de *Os Lusíadas* nos habituaron a tal especie de erudición.

---

[18] Alberto Machado da Rosa, *Eça discípulo de Machado?*, Lisboa, Ed. Presença, s/d., pp. 355 ss.

4.7. Captado el sentido literal de un texto, hay que pasar a establecer su sentido literario, poniendo de manifiesto los valores estéticos, intelectuales y afectivos presentes en la obra.

Es preciso analizar el modo particular en que el autor usó la lengua de sus contemporáneos, es decir, hay que analizar su estilo y sus recursos expresivos. Deben estudiarse las concepciones religiosas, morales, sociales y filosóficas que se revelan en la obra, procurando ver en los pormenores más sutiles —una construcción sintáctica, una manera especial de decir— la intención más profunda del artista.

Esta fase del método histórico-literario es muy delicada y está sujeta a grandes riesgos, pues fácilmente puede ser viciada por las impresiones subjetivas del historiador, sobre todo cuando éste pierde de vista la condición histórica de la obra: "Una obra literaria", escribe Lanson, "debe conocerse primeramente en la época en que nació, en relación con su autor y con esa época. La historia literaria debe ser tratada históricamente: es una verdad manifiesta, pero no una trivialidad" [19].

Estos aspectos del método histórico-literario así enunciados por Lanson exigen algunos comentarios y suscitan algunas reflexiones.

En primer lugar, importa reconocer que muchas veces el historiador literario olvida que la obra de que se ocupa es una creación artística y que, en resumidas cuentas, la justificación de la disciplina que cultiva reside en la existencia de esas creaciones artísticas. Obsérvese, sin embargo, que tal actitud constituye una deformación comprobable en ciertos historiadores, y no un vicio imputable intrínsecamente al método histórico-literario, como, por lo demás, el propio Gustave Lanson, en sus escritos teóricos y a través de sus propios estudios, no se cansó de proclamar. Sucede, no obstante, que incluso en aquellos historiadores más sensibles y más receptivos a la obra literaria en cuanto tal, pero que no practican o desconocen otros procedimientos de análisis literario, se revela en general una angustiosa carencia de instrumentos adecuados para el análisis del estilo, de la contextura temático-formal de la obra literaria, limitándose su labor, en este dominio, a una crítica impresionista de mejor o peor calidad,

---

[19] Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 44.

a una paráfrasis estéril o a la acumulación de elementos dispersos y heterogéneos.

Ahora bien, la estilística y otros métodos afines de la moderna crítica literaria vienen a llenar esta laguna, proporcionando al historiador literario, que debe mantener bien alerta la conciencia de que su materia de estudio es un objeto artístico, una técnica y una terminología adecuadas a la explicación de la obra literaria en cuanto artefacto verbal estéticamente organizado. A no ser que el historiador literario contemporáneo se empeñe en permanecer prisionero de las limitaciones y carencias que trababan a sus colegas de hace algunas décadas. El influjo benéfico de la estilística se revela ya, por lo demás, en muchos historiadores literarios contemporáneos que, en sus manuales, sin descuidar las exigencias del método histórico-literario, se preocupan del análisis estético y estilístico de las obras. Apuntemos algunos ejemplos, entre los muchos que podríamos citar: *Il Seicento* (Milano, Vallardi, 1964), de Carmine Jannaco; la *Historia de la literatura española* (Madrid, Gredos, t. I, 1966, 2.ª ed. muy aumentada, 1970; t. II, 1967, 2.ª ed. revisada, 1970), de Juan Luis Alborg; la *História da literatura portuguesa* (5.ª ed., Porto, Porto Editora, s/d), de António José Saraiva y Óscar Lopes.

En segundo lugar, los principios metodológicos propuestos por Gustave Lanson y según los cuales "una obra literaria debe conocerse primero en la época en que nació, en relación con su autor y con dicha época", principios que serían pacíficamente aceptados en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, plantean serios problemas en el contexto de la crítica actual. En efecto, la desconfianza, el desprecio, la recusación de la historia se insinúan o se afirman sin rebozo, aunque con diversos fundamentos y matices, en las más importantes corrientes de la crítica literaria contemporánea, desde el *new criticism* anglo-americano y la estilística hasta la llamada *nouvelle critique*. En estas corrientes de crítica no se trata sólo, nótese bien, de condenar la historia literaria, sino de excluir la perspectiva histórica del estudio de la literatura (como de toda arte), de negar la posibilidad de explicar la literatura a través de la historia, y, en última instancia, de anular la propia historicidad de la obra literaria, recusando y destruyendo la noción misma de historia. Como este problema se halla visceralmente ligado a la problemática de la crítica literaria contempo-

ránea, nos limitamos, ahora, a llamar la atención sobre él, reservando su análisis para el capítulo último de esta obra.

4.8. La historia de la literatura tiene que ocuparse también de la génesis de la obra literaria, procurando conocer todas las circunstancias que puedan haber contribuido a su concepción y desarrollo.

En este dominio de la investigación, el historiador tiene que prestar atención a la biografía del artista, que le ilustra acerca de la fisonomía psicológica y moral del autor y le ilumina los episodios o acontecimientos íntimos que puedan haber generado la obra o que en ella se reflejen, descubriendo así el sustrato humano, la experiencia psicológica, la alegría o el dolor en que la creación literaria hunde sus raíces. El Prof. Costa Pimpão, por ejemplo, al estudiar la génesis del *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett [20], apuntó como principal elemento generador de la tragedia la agonía íntima que devastaba el corazón y la conciencia del escritor el año 1843: separado de su esposa, pero todavía vinculado a ella por el matrimonio, Garrett había trabado una ardiente relación amorosa con Adelaide Deville; de estos amores, interrumpidos en 1841 por la muerte de Adelaide, le quedó a Garrett una hija —fruto inocente de un amor pecaminoso a los ojos de Dios y de los hombres—. Esta tragedia íntima, en que confluían la angustia, el remordimiento y la saudade, dio el impulso profundo que llevó a Garrett a la creación de la tragedia de Manuel de Sousa Coutinho, Madalena de Vilhena y Maria.

La importancia de la biografía en el método de la historia literaria se estableció principalmente a partir de Sainte-Beuve, como expusimos en el capítulo anterior, y se relaciona claramente con una teoría expresiva de la creación literaria, con la concepción de la obra literaria como confesión sincera de un alma (y de aquí el vínculo establecido entre sinceridad psicológica y valor artístico).

Siguiendo el ejemplo de Sainte-Beuve, muchos historiadores se preocuparon no sólo de explicar las obras literarias a partir de la biografía de sus autores, sino también de reconstruir las biografías de éstos a partir de las obras, utilizando afirmaciones del yo lírico y

[20] Cfr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *O "Frei Luís de Sousa" de Almeida Garrett. Tentativa sobre a génese da tragédia*, Coimbra, 1940 (sep. de *Biblos*, vol. XVI, tomo I).

de los personajes de novelas y dramas como si tales afirmaciones fuesen atribuibles a la persona misma del escritor. Este biografismo *à outrance,* que desconoce lastimosamente la naturaleza de una obra artística, fue duramente flagelado por Gustave Lanson, que, como era inevitable, envolvió a Sainte-Beuve en sus censuras. Lanson subraya la diferencia entre las confesiones constantes de una carta auténtica, o de unas memorias verdaderas, y las confesiones que tal vez aparecen en una obra de literatura. Tal diferencia constituye la calidad literaria, la condición específica de la obra de arte literario, y ante esa realidad permanecen ciegos los que no saben distinguir una obra literaria de un documento, de un diario, de una carta: "Comprendo que en las cartas de *Madame,* madre del regente, o en los recuerdos del general Joubert, se busque sobre todo a *Madame* y al general Joubert: pero debe hacerse otro uso de los escritos de Boileau, de Bossuet, de Voltaire, cuando realmente se quiere efectuar un estudio de literatura" [21].

Los errores y excesos del biografismo contribuyeron fuertemente a los ataques que, desde los primeros años del siglo XX, fueron lanzados desde diversos lados contra la historia literaria, como tuvimos ocasión de referir en el capítulo anterior. Los horizontes desvelados por Freud y por la psicología moderna situaron sobre bases enteramente nuevas el problema de las relaciones entre la biografía y la creación artística en general.

4.9. El estudio de las influencias sufridas y de las fuentes utilizadas por un autor representa otro momento importante en la dilucidación de la génesis de la obra literaria. El escritor forma y madura siempre su arte en contacto con otros escritores, pasados o contemporáneos; se alimenta siempre de una tradición literaria, incluso cuando innueva y provoca rupturas en esa tradición. El escritor adánicamente exento de influencias es un mito y una monstruosidad.

La búsqueda de fuentes e influencias, tal como fue y es entendida por muchos historiadores, constituye labor de mera erudición, de

---

[21] Este texto de Lanson, perteneciente al volumen *Hommes et livres* (1896), está incluido en la antología de Roger Fayolle, *La critique,* Paris, Colin, 1964, p. 321.

acumulación de materiales, como si la obra literaria fuese resultado mecánico e inerte de una yuxtaposición de elementos. El estudio de las fuentes de *Les fleurs du mal* puede dar lugar a obras de erudición vastísima [22], sin proporcionar en cambio ninguna perspectiva nueva para la comprensión de la poesía de Baudelaire. Para otros historiadores y críticos, la búsqueda de fuentes se transforma en una actividad inquisitorial, animada por el gusto morboso de denunciar en un autor un episodio, una metáfora, una reflexión, que habrían sido tomados de otro autor. Grandes artistas —Eça de Queirós, Machado de Assis, Marcel Proust...— han sido víctimas, a veces, de esta crítica malévola y miope, que parece postular la creación artística a partir de la nada, desconoce que toda obra literaria nace en contacto con otras obras y confunde fuentes e influencias con plagio e impotencia creadora.

Los estudios de fuentes sólo serán fecundos situados en una perspectiva radicalmente diversa y orientados por otro espíritu: es necesario articularlos dinámicamente con la historia del escritor, con la formación y el desarrollo de su poética; es necesario integrarlos en la historia del diálogo que un autor establece con otros autores, con las obras literarias del pasado y del presente, con la tradición literaria nacional y con las literaturas extranjeras, procurando captar las motivaciones y las incidencias de ese diálogo, las razones existenciales, culturales y estéticas que llevan a un escritor a encontrarse con otro, el modo en que el escritor transfigura, distorsiona y recrea las obras que han influido sobre él. Por eso mismo, limitarse a mencionar una fuente de un poema, incluso cuando sea probable o hasta cierta, equivale a desconocer el proceso de formación y desarrollo de la personalidad artística de un escritor, las múltiples tensiones de que se alimentan su poética y su poesía, la vida nueva que el poeta infunde a lo que recibe de otros y utiliza en la plasmación de una entidad nueva —su poema—. El estudio de fuentes no puede, por tanto, consistir en una acumulación caótica de datos e informaciones, sino que debe asociarse con la cosmovisión, la cultura, la poética y el arte de un escritor, y debe conjugarse con la estilística, a fin de analizar el proceso específico de reelaboración que enriquece y transforma las fuentes.

[22] Como la de André Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris, Hachette, 1933.

Hay que establecer una distinción clara entre fuente e influencia. La fuente consiste en un hecho, un episodio, una descripción, incluso una imagen en que un escritor se ha inspirado, o que ha utilizado en su obra; la influencia se refiere a la visión del mundo, a formas de sensibilidad, a procedimientos de realización artística que un escritor recibe de otros. Como afirma Lanson, "la verdadera influencia consiste menos en la elección de asuntos que en la manifestación de un espíritu: se revela menos por la materialidad de los préstamos que por la penetración de los genios; hay coloraciones y formas de pensamiento que la ponen de manifiesto donde ningún hecho la señala" [23]. Así, se hablará del *Hamlet* (acto V, escena I) como fuente del canto II del poema *Camões*, de Almeida Garrett; del *Libro de Lázaro*, de Heine, como fuente de las "Notas marginais", una de las *Prosas bárbaras* de Eça, o de algunas odas de Horacio como fuentes de otras odas de Ricardo Reis. Se hablará de influencia en relación con el influjo ejercido por Mallarmé sobre Valéry, por Sterne sobre Machado de Assis, o por Walt Whitman sobre Álvaro de Campos. Muchas veces, una obra puede constituir simultáneamente una fuente y una influencia en relación con otra obra.

Las fuentes pueden todavía ser clasificadas en orales o escritas, literarias o extraliterarias. Las fuentes que acabamos de mencionar son fuentes literarias, pero la *Gazette des tribunaux* en que Stendhal leyó la historia del seminarista Berthet constituye una fuente extraliteraria de *Le rouge et le noir*. Fuentes extraliterarias importantes para la comprensión de muchos aspectos de la literatura renacentista y barroca son las obras que algunos eruditos humanistas consagraron a los dioses y a los héroes grecolatinos, tales como la *Officina uel potius naturae historia*, de Ravisius Textor (1430-1524), o las *Antiquorum numinum et heroum origines*, de Alessandro Sardi (1520-1588). Incluso los libros escolares, desde las gramáticas y las crestomatías hasta los diccionarios, pueden representar fuentes de mucho interés [24].

---

[23] Gustave Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, página 96.

[24] Henri Peyre afirma a este propósito: "Gramáticas, diccionarios, pasajes seleccionados griegos y latinos, manuales de arqueología, he aquí algunos de los libros en que debiéramos buscar más ávidamente completar nuestro conocimiento de los escritores, de los artistas e incluso muchas veces de los pen-

En ciertos autores son particularmente importantes, como fuentes y modelos, obras de las artes plásticas, sobre todo de pintura y escultura. El estudio de tales fuentes, que implica el análisis de las correlaciones y de las interferencias comprobables entre la literatura y las artes plásticas, es delicado y complejo, dadas las diferencias entre los materiales y los procesos utilizados por el escritor y por el artista plástico. Marino se inspiró en telas y esculturas de diversos artistas para escribir los poemas de *La galería;* Baudelaire se inspiró con frecuencia en cuadros de Delacroix y de Goya, en grabados antiguos y modernos; Anatole France recibió muchas sugerencias de grabados del siglo XVIII.

Cuando la indagación de fuentes e influencias se refiere a autores pertenecientes a más de una literatura nacional, tales estudios se sitúan en el dominio de la *literatura comparada* [25].

Una forma particular del estudio de fuentes la constituye el análisis de los *tópicos*, es decir, de los esquemas de pensamiento, de sensibilidad, de argumentación, etc., que pasan de una literatura a otra y de generación en generación, y que tienden a cristalizar en *estereotipo* o *cliché*. E. R. Curtius, en su famosa obra *Literatura europea y Edad Media latina* (Fondo de Cultura Económica, México, 1955), estudió numerosos tópicos que, procedentes de la antigüedad grecolatina, dejaron rastro largo y duradero en las literaturas occidentales. Los estudios acerca de la transmisión y de la asimilación de los

---

sadores y de los estadistas del pasado" (*L'influence des littératures antiques sur la littérature française moderne: état des travaux*. Yale Univ. Press, 1939, página 10, cit. por R. Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris, Lettres Modernes, 1965, p. 55).

[25] Sobre los métodos y los problemas de la literatura comparada, véase: Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1931; M.-F. Guyard, *La littérature comparée*, 3.ª ed., Paris, P.U.F., 1961; Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963; W. P. Friedrich, *Outline of comparative literature*, Chapel Hill, 1954; *Proceedings of the second Congress of the International Comparative Literature Association*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1959, 2 vols.; *Comparative literature; method and perspective*, ed. by N. P. Stallknecht and H. Frenz, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1961; René Wellek, "The crisis of comparative literature", *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1963; René Wellek, "Definizione e natura della letteratura comparata", en *Belfagor*, 1967, núm. 2.

tópicos, como, por lo demás, todos los estudios sobre fuentes, están expuestos a un grave peligro: la confusión entre el influjo efectivo y la simple semejanza, entre lo que es fruto de un legado y lo que es fruto de un proceso de poligénesis [26].

Estrechamente relacionada con el estudio de fuentes e influencias está también la *tematología*, o sea, el estudio del origen, de la transmisión y de la metamorfosis de los temas literarios —el tema de Orfeo, de Prometeo, de Don Juan, de Ulises, de Antígona, etc. [27].

---

[26] Nos parece de primera importancia la crítica cerrada que, a este propósito, dirigió Dámaso Alonso contra la obra mencionada de E. R. Curtius, en su ensayo, "Tradition or polygenesis?", *Modern Humanities Research Association Bulletin*, 32 (1960), pp. 17-34.

[27] La obra de R. Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris, Lettres Modernes, 1965, constituye una estimulante y bien documentada introducción a la tematología. Hay ya numerosas obras dedicadas a los temas más importantes de las literaturas occidentales. Citamos algunas: A. Lombard, *Un mythe dans la poésie et dans l'art. L'enlèvement d'Europe*, Neuchâtel, la Baconnière, 1946; P. Cabanas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1948; E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1962; A. J. Axelrad, *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale*, Lille, Bibliothèque Universitaire, 1956; G. Gendarme de Bevotte, *La légende de Don Juan*, 2.ª ed., Paris, Hachette, 1928; L. Weinstein, *The metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford Univ. Press, 1959; Oscar Mandell, *The theatre of Don Juan. A collection of plays and views, 1630-1963*, Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1963; W. B. Stanford, *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford, B. Blackwell, 1954; H. Grace Zagone, *The legend of Salome and the principle of art for art's sake*, Genève, Droz, 1960; R. Derche, *Quatre mythes poétiques (Oedipe-Narcisse-Psyché-Lorelei)*, Paris, S.E.E.S., 1962; R. Vivier, *Frères du ciel. Quelques aventures poétiques d'Icare et de Phaéton*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962; R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, 2 vols.; Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, 1954-1965, 6 vols.; Marc-René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966. Sobre el mito de Medea en la literatura portuguesa publicó la Prof.ª Dra. Maria Helena da Rocha Pereira el estudio *O mito de Medeia na poesia portuguesa*, Coimbra, 1963 (sep. de *Humanitas*, vol. XV). Véase el reciente estudio del Prof. Dr. Américo da Costa Ramalho, *O mito de Actéon em Camões*, Coimbra, 1968 (sep. de *Humanitas*, vols. XIX-XX) *.

* Ofrece mucha y muy valiosa información sobre la temática más importante de las literaturas occidentales E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, A.

4.10. El estudio del éxito obtenido por una obra o un autor y de la influencia que ha ejercido constituye otro momento del método de la historia literaria. Para conocer el éxito alcanzado por una obra es necesario consultar las bibliografías, ver las ediciones y las reimpresiones que ha tenido, así como las respectivas tiradas, examinar los sectores sociales en que ha penetrado —aquí prestan buenos servicios los catálogos de las bibliotecas particulares y los inventarios de libros poseídos por una familia—, auscultar los testimonios de los lectores, comprobar las críticas y referencias que los diarios y revistas le han dedicado, etc.

Si cualquier obra es deudora frente a una tradición literaria, también cada obra modifica, a su vez, esa tradición, transformándose en centro de irradiación de nuevos valores artísticos. La historia literaria debe ocuparse de estos aspectos del fenómeno literario, estudiando la manera en que una obra o un autor influyen sobre los contemporáneos y sobre las generaciones posteriores, el papel que desempeñan en la aparición de otras obras o en la génesis de movimientos literarios, las razones por las que son glorificados o condenados al olvido, etc. El estudio, por ejemplo, del éxito y de la influencia de obras como *Eurico o presbítero*, de Alexandre Herculano, o *Só*, de António Nobre, implica el análisis de corrientes de sensibilidad y de gusto del público portugués en una época determinada, con todos los problemas literarios, culturales y sociológicos que tal análisis comporta.

Como es obvio, los procedimientos metodológicos y los cuidados que han de tenerse en cuenta para estudiar la influencia ejercida por una obra o por un autor son fundamentalmente los mismos que deben observarse en el estudio de las fuentes.

5. De la conjugación de las diferentes operaciones descritas en los parágrafos anteriores resulta un conocimiento lo más exacto y completo posible de una obra literaria o de un conjunto de obras, y, en consecuencia, de un autor. El historiador procura luego establecer las afinidades formales entre una serie de obras, a fin de recons-

---

Kröner, Stuttgart, 3.ª ed., 1970, cuya versión española publicará Gredos próximamente con el título de *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (N. del T.).

truir la historia de los géneros literarios; analiza las ideas y los sentimientos expresados en las obras literarias, con el propósito de determinar las corrientes intelectuales y morales que han fecundado la literatura en el curso del tiempo; a través del estudio de ciertas semejanzas de técnica, estilo y temática, comprobables entre obras pertenecientes a géneros y a espíritus diversos, elabora la historia de las épocas de gusto. De este modo, la historia literaria no se limita a una serie de monografías yuxtapuestas e incomunicables entre sí; por el contrario, reconstruye e interpreta todos aquellos factores transindividuales que definen la atmósfera cultural y existencial de un período histórico, condicionan la actividad creadora del hombre, y constituyen, en fin, el contexto estético, humano, social, filosófico y religioso en que se sitúan las obras literarias singulares.

Estos objetivos de la historia literaria no pueden alcanzarse convenientemente si el historiador no concede amplia audiencia a las obras de calidad inferior, a las obras mediocres, que yacen olvidadas y sepultadas en el polvo del pasado; tales obras reflejan más fielmente que las obras maestras las corrientes de sensibilidad y de gusto de una época, un estilo en boga, los caracteres de un género literario determinado. "El genio es siempre de su siglo, pero lo supera siempre; los mediocres pertenecen íntegramente a su siglo, están siempre a la temperatura de su ambiente, al nivel de su público" [28]. Es decir, no es la incapacidad de discriminar y reconocer los valores estéticos lo que hace que la historia literaria se ocupe con tanto interés de las obras flojas y muertas del pasado; se ocupa de ellas porque tales obras permiten conocer, en su trama profunda, las condiciones histórico-culturales, las corrientes de sensibilidad, la atmósfera artística en que se generan las obras maestras.

Por último, la historia literaria consuma su tarea mediante el análisis de las complejas relaciones entre literatura y sociedad. En la parte final de su método, la historia literaria se encuentra con la sociología. Este terreno de estudios es particularmente arduo y delicado, "pues no bastará ver una relación general entre la literatura y la sociedad. Imagen o espejo, no es bastante para nosotros: queremos

[28] Gustave Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, página 45.

conocer las acciones y las reacciones que van de una a otra, saber cuál va delante o cuál va detrás, en qué momentos es una u otra la que proporciona el modelo o la que imita" [29].

6. El historiador literario debe tener siempre presentes determinados principios que, referidos a la actitud de espíritu que debe adoptarse y a las cautelas necesarias, constituyen la garantía de objetividad y seriedad de su trabajo. Debe guardarse constantemente del error, desconfiar del brillo y del virtuosismo de sus ideas. Hay una crítica que se toma a sí misma como espectáculo, narcisistamente encantada de su propio fulgor y de su habilidad, y se olvida de la obra que debe estudiar; pero la historia literaria, deseosa de separar las impresiones subjetivas de los conocimientos objetivos, debe procurar sólo ser fiel a los textos y no ir más allá de los hechos establecidos. Más particularmente, el historiador literario debe evitar los errores procedentes de alguna de las siguientes causas:

a) Conocimiento falso o incompleto de los hechos, por consideración deficiente de los textos sobre los que incide el trabajo del historiador, o por conocimiento imperfecto de los estudios ya publicados sobre la materia. El historiador literario debe liberarse de la pereza de espíritu; debe compulsar cuidadosa y pacientemente la bibliografía, examinar los argumentos ya aducidos con relación a los problemas que pretende esclarecer, estudiar la consistencia de tales argumentos, etc.

b) Establecimiento de relaciones inexactas, ya por ignorancia, ya por impaciencia, o por excesiva e injustificada confianza en el raciocinio. El historiador literario debe imponerse la disciplina de un trabajo persistente y lento, creando así la atmósfera propicia para la maduración de las ideas; debe confrontar atentamente sus raciocinios y deducciones con los hechos, evitando caer en las cadenas de raciocinios en que de una consecuencia se pasa a otra, pues en tales cadenas aumentan progresivamente las posibilidades de error y de infidelidad para con los hechos y los textos.

c) Extensión ilegítima de un hecho observado. El historiador literario debe determinar rigurosamente el sentido de los hechos y

[29] Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 46. Cfr., en el mismo volumen de Lanson, el estudio titulado "L'histoire littéraire et la sociologie", pp. 61-80.

de los textos para evitar su utilización indebida, como cuando se pretende extraer de ellos más de lo que legítimamente ofrecen: una relación parcial no se puede transformar en relación total; una analogía no se puede tomar como dependencia. "Los hechos se limitan unos a otros: busquemos siempre los que roban significado a aquellos que nos impresionan, y no olvidemos los *hechos negativos* [...]. Multipliquemos las observaciones, de modo que los errores de pormenor se compensen y se anulen" [30].

d) Equivocación en el uso de los diversos métodos y confusión de sus específicas esferas de atribución. Es erróneo, por ejemplo, buscar el valor moral de una obra a partir de la biografía de su autor, como si aquel valor dependiese de los actos morales o inmorales del escritor.

El historiador literario debe saber valorar correctamente el grado de verdad de las conclusiones y de los resultados que haya obtenido. No debe confundir la probabilidad con la certeza, ni la aproximación con la explicación definitiva. Si el escepticismo es disolvente y afecta al conocimiento auténtico, la tendencia a presentar como verdades irrefragables todas las conjeturas e hipótesis constituye un obstáculo total para el conocimiento.

En fin, debe acentuarse que, en historia literaria, la erudición no representa un fin, sino un medio, aunque en manos de algunos el método histórico-literario se torne cosa muerta y pretexto para amontonar informaciones que nada interesan para la comprensión del arte literario. La ficha es un instrumento al servicio de una inteligencia y de una sensibilidad, pero no debe convertirse en ídolo o en manía. La historia literaria se esfuerza por garantizar una fundamentación sólida a los estudios literarios, proporcionándoles un método seguro e insuflándoles un espíritu científico; pero no implica un trabajo mecánico contrario a la germinación y al desarrollo de las ideas, opuesto a la vibración y a las respuestas de la sensibilidad ante la obra literaria. Gustave Lanson mostró claramente, en palabras que importa recordar, que la historia literaria no constituye la disciplina fría y arqueológica con que muchos erróneamente la confunden: "Hay toda una parte de la literatura que no se enseña; no podemos más que decir a

[30] Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 49.

nuestros estudiantes: 'Leed, sentid, reaccionad contra el autor. No queremos sustituir vuestras reacciones por las nuestras. Pero os enseñaremos lo que es materia de ciencia y, por tanto, de enseñanza; os comunicaremos todo el conjunto de verdades relativas e imperfectas, pero precisas y comprobables —historia, filología, estética, estilística, rítmica—, todas las ideas dependientes de un saber exacto que pueden ser las mismas en todos los espíritus, y que os darán los medios de afinar, de rectificar, de enriquecer vuestras impresiones, de ver más cosas, y más profundamente, en las obras maestras que se leen siempre. Os mostraremos cómo se obtiene este saber exacto. Os pondremos en condiciones de trabajar para acrecentarlo, si tal es vuestro gusto, o al menos en condiciones de conocer lo que vale, para que os sirváis de él, para que no lo despreciéis ni lo exaltéis demasiado' " [31].

[31] Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 54.

XIII

EL FORMALISMO RUSO

1. En los primeros años del siglo XX, la situación de los estudios literarios en Rusia era más o menos idéntica a la que se daba en los restantes países europeos. Por un lado, una historia literaria académica, de raíces positivistas, dominada por la erudición y poco atenta a los valores estéticos; por otro, una crítica impresionista, poco rigurosa y poco seria, que se desarrollaba sobre todo en periódicos y revistas. En las universidades, la enseñanza de la lingüística se realizaba igualmente dentro de los moldes positivistas, bajo el signo del historicismo y de la erudición, aunque se vislumbrasen aquí y allá nuevos rumbos y nuevos horizontes (en la universidad de San Petersburgo, por ejemplo, Baudouin de Courtenay acentuaba la necesidad de estudiar el lenguaje desde el punto de vista funcional).

Las generaciones nuevas que entraron en las universidades rusas en vísperas de la primera conflagración mundial, insatisfechas con los procedimientos trasnochados de la historia literaria académica y con la ligereza diletante de la crítica impresionista, buscaron nuevas orientaciones. A lo largo del invierno de 1914-1915, un grupo de jóvenes alumnos de la universidad moscovita fundó el Círculo Lingüístico de Moscú, que se proponía desarrollar los estudios de lingüística y de poética; formaban parte de él, entre otros, Buslaev, Vinokur y Roman Jakobson. En 1916, en San Petersburgo, un grupo de lingüistas y de estudiosos de la literatura fundó el *Opojaz*, es decir, la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, en la que se

distinguían dos teóricos de la literatura, Viktor Shklovskij y Boris Eichenbaum. Así nacía el llamado formalismo ruso. Tanto el Círculo Lingüístico de Moscú como el *Opojaz* estaban íntimamente vinculados a los movimientos artísticos de vanguardia, especialmente al futurismo, siendo frecuente la participación de Maiakowski en las reuniones del Círculo Lingüístico de Moscú y bien conocidas las estrechas relaciones de Roman Jakobson con los círculos cubistas y futuristas de la capital rusa.

Después de la revolución comunista de 1917, los formalistas rusos continuaron desarrollando sus actividades con ritmo intenso, multiplicando de año en año sus publicaciones y ampliando el campo de sus estudios (habiendo comenzado por ocuparse de la caracterización del lenguaje literario y de cuestiones de métrica, pronto trataron de los problemas de la técnica de la novela y del cuento, de temas estilísticos y de composición, etc.). Gracias a la simpatía con que Viktor Zhirmunskij, director del Departamento de Historia Literaria del Instituto de Historia del Arte de San Petersburgo, miraba sus doctrinas, muchos formalistas pasaron a participar de las actividades del mencionado Departamento, contribuyendo así mucho a la influencia del formalismo en los sectores universitarios.

Hacia 1924-1925, sin embargo, empezó a ganar fuerza la oposición de los intelectuales y de los dirigentes marxistas a las doctrinas del *Opojaz*, iniciándose entonces un período de polémicas y de violentos ataques. Trotsky, en su obra *Literatura y revolución* (1924), criticó duramente las bases teóricas y el método del formalismo, condenando en particular su neokantismo, responsable de la concepción de los valores ideológicos como entidades autónomas y desarraigadas de un proceso histórico. La obra de Trotsky abrió camino a otras críticas más agrias, como las de Bujarín y Lunacharskij. A medida que el partido comunista iba imponiendo su disciplina en la vida cultural rusa, extendiendo implacablemente su ordenancismo a todas las manifestaciones artísticas, las doctrinas formalistas, consideradas herejía frente a la pura ortodoxia marxista-leninista, fueron experimentando una supervivencia cada vez más difícil, hasta que sus defensores quedaron definitivamente reducidos al silencio u obligados a reconocer "francamente" sus errores y descarríos. Hacia 1930, el formalismo ruso se extinguía, pero dejaba ya fructífera simiente.

En efecto, las ideas del Círculo Lingüístico de Moscú y del *Opojaz* comenzaron pronto a ejercer influencia entre los lingüistas y los críticos literarios checoeslovacos, gracias especialmente a Roman Jakobson, que desde 1920 había establecido su residencia en Praga. El 6 de octubre de 1926 se reunió por vez primera el Círculo Lingüístico de Praga, en el que se congregaban lingüistas y críticos literarios como Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, autor de importantes estudios sobre estética literaria, N. S. Trubetzkoy, uno de los creadores de la fonología, René Wellek, etc. Durante algunos años, el Círculo Lingüístico de Praga constituyó en Europa una fuerza de vanguardia en el desarrollo de los estudios lingüísticos y literarios; se le deben, particularmente, valiosas publicaciones sobre el estructuralismo y sobre las relaciones entre poética y semiótica.

Las actividades del Círculo Lingüístico de Praga, ya debilitadas desde 1939 con la marcha de Jakobson y de Chizhevskij al extranjero, entraron en total declive al fin de la segunda guerra mundial, a causa de la situación política a que Checoeslovaquia se vio sometida.

Reducidas al silencio por regímenes políticos totalitarios, e impedido, por consiguiente, su desarrollo libre e íntegro, las doctrinas formalistas hallaron otro gran obstáculo a su difusión por Occidente en las lenguas que originariamente les habían servido de expresión. Hace sólo poco más de tres lustros que se publicó en Occidente el primer gran estudio de conjunto sobre las teorías formalistas —el libro de Victor Erlich, *Russian formalism* [1]—, y no más de siete años que se tradujeron a lenguas fácilmente accesibles algunos de los textos fundamentales de los formalistas rusos [2].

2. El formalismo ruso pretende, en primer lugar, conferir a la crítica literaria un carácter bien definido, atribuyéndole un objeto

[1] Victor Erlich, *Russian formalism. History-doctrine*, The Hague, Mouton & Co., 1955 (2.ª ed., 1964). Hay una traducción italiana de la obra de Erlich (*Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966).

[2] La primera colección de textos de formalistas rusos traducida a una lengua de gran difusión fue el volumen titulado *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1965. Sobre otras traducciones de obras de formalistas rusos, véase la bibliografía final.

de estudio claramente especificado y un método propio, de modo que se elimine la confusión reinante entre los diversos dominios del saber. Por un lado, los formalistas reaccionan contra la crítica impresionista, subjetivista y tendenciosa; por otro, contra la crítica académica de tipo erudito, ignorante de los problemas teóricos que implica el fenómeno literario, alimentada indiscriminadamente por datos de la historia de la cultura, de la psicología, de la sociología, etc., y que se complace en el biografismo y en lo anecdótico, y condena, en fin, a la literatura a ser *res nullius*.

La ciencia de la literatura debe estudiar la *literariedad (literaturnost')*, es decir, lo que confiere a una obra su calidad literaria, lo que constituye el conjunto de los rasgos distintivos del objeto literario. Este principio fundamental de sus doctrinas indujo lógicamente a los formalistas a la tarea de definir los caracteres específicos del hecho literario. Profundamente antipsicologistas, los formalistas no buscan tal especificación en el estado de alma, en la persona del poeta, sino en el poema; tampoco la buscan en la naturaleza de la experiencia humana o de la vivencia plasmada en el poema —Roman Jakobson rechaza categóricamente la existencia de temas intrínsecamente poéticos—, ni en las categorías y en los axiomas de cualquier estética especulativa. A fin de establecer los caracteres propios del objeto literario, los formalistas decidieron comparar la serie literaria con otra serie de hechos que, estrechamente relacionada con aquélla, tuviese sin embargo función diferente. El camino seguido fue la comparación entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano.

Reaccionando contra una doctrina profundamente arraigada, según la cual el lenguaje poético consistiría en un pensamiento por imágenes, Viktor Shklovskij afirmó que en el lenguaje poético es muy importante el aspecto articulatorio, el movimiento armonioso de los órganos fonadores, puesto que en verso existen muchos sonidos desprovistos de toda relación con una imagen y que desempeñan una función verbal autónoma, lo cual no acontece en el lenguaje cotidiano. Como los poetas futuristas, los formalistas admitían la existencia de una *poesía trans-racional*, es decir, realizada con significantes despojados de contenido significativo.

Shklovskij, en un importante ensayo titulado *El arte como proceso*[3], puso de relieve que la imagen, lejos de constituir el factor esencial del lenguaje poético, es sólo uno de los muchos elementos del sistema de procedimientos artísticos utilizado por el escritor, siendo su función igual a la de la simetría, de la hipérbole, de la reiteración, etc. Los conceptos de imaginística y de lenguaje poético distan mucho de ser coextensivos, pues las imágenes pueden surgir en diferentes niveles lingüísticos, y no sólo en el lenguaje poético y, por otra parte, puede existir un lenguaje poético sin imágenes.

Al mismo tiempo, Shklovskij combate la aplicación al lenguaje poético de la ley de economía de las fuerzas creadoras, enunciada y difundida por Spencer, según la cual "en la base de todas las reglas que determinan la elección y el empleo de las palabras hallamos la misma exigencia principal: la economía de la atención". Viktor Shklovskij observa que tal ley será verdadera en el lenguaje cotidiano, pero que no es válida de ningún modo en el lenguaje poético. La oposición esencial entre las leyes del lenguaje cotidiano y las del lenguaje poético es la que se da entre la *automatización* y *la perceptibilidad*.

La actividad del hombre, en efecto, tiende invariablemente a la rutina y al automatismo del hábito, comprobándose que así acontece en el lenguaje cotidiano, donde muchas veces la frase queda inacabada, la palabra sólo en parte es proferida, tienen libre curso los estereotipos verbales, etc. Por eso, en la comunicación proporcionada por el lenguaje cotidiano, los objetos se perciben de manera esfumada, sólo a través de uno de sus elementos o a través de sus caracteres genéricos y superficiales. El lenguaje poético, por el contrario, presenta el mundo en todo su frescor, proporciona "una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento". El escritor deforma la realidad para atraer mejor la atención del lector, y su recurso básico de presentación de la realidad es un procedimiento de singularización de los objetos. Los tropos, por ejemplo, operan la transferencia de un objeto a una esfera de percepción nueva, y este cambio seduce y fija la atención del lector.

---

[3] Incluido en *Théorie de la littérature*, pp. 76-97.

En el arte, el acto de percepción es fin en sí mismo, y por eso es fecundo todo lo que contribuye a hacerlo más difícil y a prolongarlo. La elección de los elementos léxicos, la disposición de los vocablos, las asociaciones semánticas, las variaciones rítmicas, todo, en el lenguaje poético, tiende a anular el automatismo de la percepción. Tal actitud estética no implica forzosamente la defensa de sólo una poesía difícil, oscura y tendente al hermetismo. El procedimiento de singularización puede realizarse por otros medios. Pushkin, por ejemplo, acercó el lenguaje de la poesía al lenguaje trivial, recurriendo a expresiones prosaicas y groseras, y produjo así un fuerte efecto de sorpresa en sus lectores, habituados al estilo noble del lenguaje poético tradicional.

Roman Jakobson trata de establecer la esencia de la "literariedad" a partir de un análisis estricto del instrumento utilizado por el escritor, esforzándose sobre todo en distinguir cuidadosamente el lenguaje poético del lenguaje informativo y del lenguaje emotivo, con el cual aquél se identificaba erróneamente muchas veces: "El rasgo distintivo de la poesía reside en el hecho de que, en ella, una palabra es percibida como una palabra, y no meramente como un mandatario de los objetos denotados, ni como la explosión de una emoción; reside en el hecho de que, en ella, las palabras y su disposición, su significado, su forma externa e interna, adquieren peso y valor por sí mismas[4]. Tomashevskij caracterizó el lenguaje poético de modo semejante, al escribir que esta forma de lenguaje constituye un sistema lingüístico en que "la función informativa queda relegada a un plano secundario y donde las estructuras verbales adquieren valor autónomo".

Boris Eichenbaum, situándose en el terreno de la semántica, señala que, en el lenguaje poético, la palabra se traslada a una nueva atmósfera semántica, pues deja de ser comprendida en relación con la lengua general para ser entendida en relación con la lengua poética. Eichenbaum observa también que el aspecto más relevante de la semántica poética reside en la "formación de significaciones marginales que rompen las asociaciones verbales corrientes"[5], subrayando así la

[4] Cfr. Victor Erlich, *Russian formalism*, p. 156.
[5] Cfr. *Théorie de la littérature*, p. 62.

importancia del fenómeno de la ambigüedad significativa en la constitución del lenguaje literario.

Tynjanov, al analizar las inter-relaciones entre los factores semánticos y los factores rítmicos, apunta como carácter específico del lenguaje literario el hecho de que, en él, es más fuerte que en el lenguaje cotidiano el vínculo que une a los vocablos, verificándose entre las palabras del lenguaje literario una *relación posicional* que no existe en el lenguaje cotidiano.

No es fácil encontrar, en tiempos anteriores, una reflexión tan profunda y rigurosa como la de los formalistas rusos acerca de la naturaleza del lenguaje literario. Muchas de sus ideas fueron luego desarrolladas por otros críticos, pero, como reconocen Jakobson y Tomashevskij, algunas de las teorías más osadas y fecundas del formalismo permanecen aún en la sombra [6].

3. El método del formalismo ruso es esencialmente descriptivo y morfológico. "Nuestro método", afirma Boris Eichenbaum, "es habitualmente designado como *formalista*. Preferiría llamarlo morfológico para diferenciarlo de otros procedimientos de análisis como el psicológico, el sociológico y otros semejantes, en los cuales el objeto de estudio no es la obra en sí misma, sino lo que, según la opinión del crítico, se refleja en la obra" [7]. En primer lugar, se impone conocer una obra como organización artística, mediante una descripción exhaustiva de los elementos que la componen y de sus respectivas funciones.

En los primeros tiempos de su actividad, los formalistas se interesaron particularmente por los problemas fono-estilísticos del verso, dedicándose al estudio del ritmo, de la relación del ritmo con la sintaxis, al análisis de los esquemas métricos, de la eufonía, etc. Este interés de los formalistas por los aspectos fono-estilísticos del verso se relaciona con la gran importancia que los futuristas concedían a los elementos puramente fónicos del verso. Pronto, sin embargo, los formalistas superaron este nivel de análisis, iniciando valiosos estudios sobre la semántica del lenguaje literario, sobre las metáforas y las

---

6 *Ibid.*, p. 11.

7 *Apud* Victor Erlich, *op. cit.*, p. 145.

imágenes, la fraseología, los procedimientos técnicos utilizados por un escritor, etc.

La novela, la novela corta y el cuento atrajeron particularmente la atención de los formalistas, que fueron pioneros en el estudio sistemático de los muchos aspectos de la técnica de estas formas literarias. Tanto Shklovskij como Eichenbaum consagraron diversos estudios a la "teoría de la prosa", dedicando Eichenbaum un ensayo notable a la composición de *El capote* de Gogol.

Entre los problemas del género narrativo que los formalistas estudiaron más detenidamente, podemos mencionar: la diferenciación de la novela y de la novela corta, las diversas formas de construcción de la novela y la importancia del factor tiempo en la estructuración de la obra novelesca.

Los formalistas establecieron una importante distinción entre el *argumento* y la *trama*, considerando el argumento como el conjunto de acontecimientos que figuran en la obra de ficción, como los materiales de construcción que, una vez dispuestos en la trama, quedan formando parte de una estructura artística. La trama está indisolublemente ligada a los procedimientos artísticos utilizados por el narrador, a la manera de presentar los personajes, al modo de describir los acontecimientos, al tratamiento del espacio y del tiempo, etc. El argumento puede resumirse en breves palabras, pero la trama no puede sintetizarse más o menos parafrásticamente, so pena de mutilar la complejidad de la obra novelesca. Por eso los formalistas gustaban de recordar la observación de Tolstoi acerca de los críticos que pretendían resumir en pocas frases el significado de *Anna Karenina:* "si me preguntasen de qué trata Anna Karenina, tendría que escribir otra vez todo mi libro" [8].

Vladimir Propp, especialista del folclore y de la etnología, analizó la morfología del cuento popular ruso en una obra que, muchos años después de su publicación, adquirió importancia singular en el desarrollo de los modernos procedimientos estructuralistas de análisis del mensaje narrativo. En efecto, su *Morfología del cuento popular (Morfologija skazki,* Leningrado, 1928), gracias a su traducción al

[8] Cfr. V. Erlich, *op. cit.*, p. 209.

inglés [9], ha ejercido, en los últimos años, considerable influencia tanto en etnólogos como en críticos literarios interesados por el estudio estructural de los géneros narrativos [10]. Propp piensa que los cuentos populares, pese a la variedad de sus personajes, de sus ambientes y de las vicisitudes de la trama, pueden ser clasificados en un número relativamente pequeño de tipos fundamentales, que deben determinarse a partir de los elementos invariantes que aparecen en los cuentos. Pero, a diferencia de otros folcloristas, Propp no buscó los elementos invariantes ni en las *dramatis personae*, ni en los ambientes, sino en la *función* que desempeña, dentro de la economía de la narración, un personaje o una acción. Dos personajes o dos acciones muy distintos pueden desempeñar función idéntica, así como el mismo personaje o la misma acción pueden realizar funciones diversas. La función constituye, por tanto, el elemento nuclear a partir del cual se estructura la narración. Las funciones que pueden determinarse en el cuento popular son relativamente pocas. Propp enumera sólo treinta y una. Y no todas se dan en cada cuento, comprobándose siempre la ausencia de alguna. Tales ausencias, sin embargo, nunca interfieren en la sucesión de las funciones en lo que podemos llamar *eje sintagmático* de la narración. En efecto, "la secuencia de funciones es siempre idéntica", de modo que si representamos por $F_1 \rightarrow F_2 \rightarrow F_3 \rightarrow F_4 \rightarrow F_5$, etc., el modelo fundamental del cuento popular, podremos hallar en cada cuento, por ejemplo, las secuencias $F_1 \rightarrow F_2 \rightarrow F_4 \rightarrow$

---

[9] *Morphology of the folktale*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1958. Se ha publicado más recientemente una traducción italiana de la obra de Propp: *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966; más recientemente aún ha aparecido la traducción francesa: *Morphologie du conte*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

[10] Entre los estudios que, de un modo u otro, se inspiran en los trabajos de Propp, mencionaremos: Claude Lévi-Strauss, "La structure et la forme", *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*, marzo de 1960, núm. 99; Claude Bremond, "Le message narratif", *Communications*, 4; A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 174 ss. y 192 ss. (trad. esp. *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971); *Communications*, 8, con estudios de Roland Barthes ("Introduction à l'analyse structurale des récits"), de A.-J. Greimas ("Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique"), de Claude Bremond ("La logique des possibles narratifs") y de T. Todorov ("Les catégories du récit littéraire").

F_6, etc., o $F_2 \rightarrow F_4 \rightarrow F_5$, etc., pero nunca una secuencia como $F_3 \rightarrow F_1 \rightarrow F_5 \rightarrow F_4$...

Otro aspecto importante de las teorías formalistas, con múltiples incidencias en el estudio morfológico de la obra literaria, se refiere a la tradicional dicotomía de *fondo-forma*. Los formalistas rechazaron unánimemente esta correlación, pues implica un concepto de forma como algo externo, una especie de recipiente o de envoltura en que se mete después el contenido, del mismo modo que en una copa se echa un líquido. Los formalistas sustituyeron este concepto estático y espacial de forma por un concepto dinámico, pues la unidad de la obra, lejos de constituir una entidad simétrica y cerrada, es una totalidad dinámica, "cuyos elementos no están ligados por un signo de igualdad y de adición, sino por un signo dinámico de correlación y de integración" [11].

Los elementos cognoscitivos, emocionales o de otra índole, que aparecen en la obra literaria, están encarnados en una forma y no pueden ser analizados ni valorados más que a través de su corporización artística. Los llamados elementos ideológicos, el amor, la inocencia, la muerte, etc., no existen en literatura *per se*, como valores independientes de un contexto literario y, por consiguiente, deben ser estudiados en sus específicas forma y función literarias. Así, la noción de forma tiende a identificarse con la obra artística misma, considerada en su unidad y en su totalidad, y ya no necesita ningún término correlativo y complementario.

4. Teniendo en cuenta la orientación descriptiva y morfológica de la crítica formalista, podría pensarse que el formalismo habrá propugnado un estudio puramente sincrónico del fenómeno literario, considerando la obra literaria como individuo aislado, autosuficiente en su plenitud individual y desvinculado de toda perspectiva histórica. En efecto, es posible hallar en algunos formalistas ciertas reticencias y hasta ataques dirigidos contra el conocimiento histórico de la literatura. Boris Eichenbaum, por ejemplo, afirma que la historia sólo consigue explicar el *origen* del objeto literario, cuando lo que importa es la comprensión de la *función literaria:* el punto de vista genético puede indicar la fuente de los materiales utilizados por el

[11] *Théorie de la littérature*, p. 117.

escritor, pero no consigue dilucidar ni la elección operada entre estos materiales ni el proceso artístico que los transforma [12].

Sin embargo, fuera de algunos extremismos de la fase polémica inicial, nunca defendió el formalismo que la obra literaria debiese ser estudiada como objeto aislado, al margen de toda perspectiva histórica. Por el contrario, ocupan lugar central en las teorías formalistas tanto la idea de que la obra no puede ser arrancada de un contexto histórico-literario, como el principio de que la perspectiva diacrónica es indispensable para el análisis exacto del fenómeno literario y, en particular, para la comprensión de la dinámica literaria.

Viktor Shklovskij llegó al reconocimiento de la necesidad de la historia literaria a través de sus reflexiones sobre los caracteres específicos del lenguaje literario y sobre el concepto de forma. Como ya vimos, Shklovskij considera la "cualidad de divergencia" *(Differenzqualität)* como la matriz de los valores artísticos: en lo que atañe a la representación de la realidad, esta "cualidad de divergencia" se manifiesta en la recreación y deformación de lo real; en el plano lingüístico, se traduce en el apartamiento del uso lingüístico común; en el dominio de la tradición y de la dinámica literaria, se patentiza en el alejamiento de las normas artísticas dominantes en un momento dado. La forma nueva aparece para sustituir otra forma antigua, que, gastada y tendente al automatismo, ya no desempeña una función estética. Según esto, es preciso admitir que toda obra de arte —y no sólo el *pastiche*— se crea en confrontación y en oposición con otras obras de arte. Por consiguiente, los caracteres profundos e intrínsecos del arte literario implican necesariamente el *cambio*, y el cambio sólo es comprensible si se tiene en cuenta un *orden de la literatura* —pero un orden radicalmente histórico, y no ahistórico, como el orden de la literatura concebido por T. S. Eliot [13].

Vinogradov, al exponer las tareas de la estilística [14], aconseja una descripción exhaustiva de las formas estilísticas y de sus funciones, y aboga por un método de análisis inmanente y funcional, a fin de conocer bien el "sistema individual y único de correlaciones estilísti-

---

12 *Ibid.*, p. 49.

13 Cfr. la p. 429 de este volumen.

14 V. V. Vinogradov, "Des tâches de la stylistique", *Théorie de la littérature*, pp. 109-113.

cas" que es la obra literaria. Con todo, Vinogradov está muy lejos de defender el análisis estilístico de la obra literaria como objeto aislado y en una perspectiva puramente sincrónica. El análisis inmanente de una obra no puede desconocer el dinamismo de un estilo individual, y el conocimiento de este dinamismo exige la consideración de la cronología y, por tanto, de la historia literaria. No es posible aislar una obra de las otras obras del mismo autor, pues todas son, a pesar de su relativa autonomía, "manifestaciones de una conciencia creadora en el curso de un desarrollo orgánico". Es este dinamismo de un estilo individual el que permite agrupar las obras de un escritor según ciclos, pues tal dinamismo se revela como la sustitución de un sistema por otro, o como la transformación parcial de un sistema cuyas funciones nucleares permanecen relativamente invariables.

Por otro lado, el análisis estilístico de una obra exige la confrontación con obras anteriores de otros artistas, ya del mismo género, ya de géneros diferentes, y presupone el conocimiento riguroso de las normas que regulaban, en la época en que la obra fue creada, el empleo de tal o cual palabra, el uso de determinado procedimiento técnico, de ciertos esquemas sintácticos, etc. El crítico sólo podrá valorar correctamente la novedad y la función de las formas estilísticas si sabe utilizar del mismo modo que el autor los lexemas específicos del lenguaje literario. Esta tarea es más fácil cuando el crítico se halla ante una obra contemporánea, pero puede llevarse a cabo también en relación con obras del pasado mediante el conocimiento histórico. Una obra literaria no es sólo un microcosmo, definido por un sistema de relaciones entre sus elementos constitutivos; es también un anillo en la sucesión de los estilos artísticos, representa un momento dado "en las líneas complejas de las tradiciones", y por eso la sincronía y la diacronía tienen que darse continuamente la mano para dilucidar el objeto literario. Y la estilística histórica no implica sólo esta actitud retrospectiva, sino que engloba también un método proyectivo: "El historiador de los estilos poéticos establece las relaciones de las obras con los estilos de la época contemporánea y de los tiempos pasados, y observa las sombras mudables que proyectan sobre los períodos siguientes, provocando así la creación de nuevas formas lingüísticas" [15].

[15] *Théorie de la littérature*, p. 112.

En suma, según Vinogradov, la estilística debe ser un estudio funcional e inmanente de las obras, pero no es disociable de los problemas de la historia y del cambio literarios.

Las contribuciones más importantes de los formalistas sobre los problemas de la legitimidad y de la necesidad de la perspectiva histórica en los estudios literarios se deben a Tynjanov, que consagró al tema un denso ensayo, *Sobre la evolución literaria,* y firmó con Jakobson un importante programa metodológico titulado *Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos,* en el cual se da especial relieve a aquella materia [16].

Tynjanov, como, por lo demás, todos los formalistas, censura agriamente la historia literaria tradicional, plagada de vicios psicologistas —por lo cual dedica más interés a la psicología de los autores que a los problemas específicamente literarios—, desprovista de bases teóricas y metodológicas, preocupada en alto grado por la indagación de fuentes e influencias, pero desconocedora de la complejidad del fenómeno de la evolución literaria. Por estas razones, Tynjanov reconoce la urgente necesidad de que la historia literaria gane autenticidad mediante una nueva conciencia de los problemas de la teoría y de la metodología literarias.

Según Tynjanov, el concepto fundamental para el estudio de la evolución literaria es el de *sustitución de sistemas.* Tanto la obra literaria como la literatura constituyen un *sistema,* es decir, un conjunto de entidades organizadas que mantienen entre sí relaciones de interdependencia y que se ordenan a la consecución de una finalidad determinada. En estos sistemas, cada elemento desempeña una función: esta función representa la posibilidad de que cada elemento "entre en correlación con los demás elementos del mismo sistema y, por consiguiente, con el sistema entero". El concepto de función es, sin embargo, complejo, comprobándose que un elemento de una obra literaria puede entrar simultáneamente en correlación, por un lado, con los elementos similares que integran otra obra-sistema o que pertenecen a sistemas de otras series culturales, y, por otro, con los restantes elementos que completan el sistema de la obra literaria a la que él mismo pertenece. A la primera función la llama Tynjanov *función*

16 Ambos estudios pueden verse en el volumen *Théorie de la littérature.*

autónoma, y a la segunda, *función sínoma*. Por ejemplo, el léxico de una obra romántica determinada entra en correlación con el léxico literario peculiar del romanticismo y con el léxico general de la lengua en que está escrita (función autónoma), pero también con todos los demás elementos que constituyen el sistema de aquella obra romántica (función sínoma). La función autónoma no impone soluciones; ofrece sólo posibilidades, entre las cuales el sistema semántico y estilístico de una obra actualiza algunas.

Aceptados estos presupuestos teóricos, tiene que concluirse la imposibilidad de un estudio inmanente de la obra considerada como entidad cerrada, como si no mantuviese correlaciones con todo el sistema literario y con otras series culturales. Un hecho literario se define por su cualidad diferencial en relación con otros hechos de la serie literaria o de series extraliterarias, es decir, se define por su función, y, por tanto, para conocer la naturaleza y la función de un hecho literario se impone el conocimiento previo de la serie literaria y de las series extraliterarias. Tynjanov es bien explícito cuando afirma: "El estudio aislado de una obra no nos da seguridad de hablar correctamente de su construcción, ni siquiera de hablar de la construcción misma de la obra" [17], pues la función sínoma depende íntimamente de la función autónoma. Por ejemplo, si las descripciones de la naturaleza que aparecen en una novela se analizan desde el punto de vista de un sistema literario determinado, su función será considerada auxiliar, como un procedimiento para ligar los diversos episodios o amortiguar el ritmo de la acción; si, en cambio, se analizan desde el punto de vista de otro sistema literario, pueden ser consideradas como un elemento dominante, pasando el argumento a no representar más que un pretexto para acumular descripciones estáticas.

La comprensión de una obra literaria está, por consiguiente, estrechamente condicionada por el estudio de la variación de la función de un elemento formal determinado, por el estudio de la aparición de una nueva función en un elemento formal ya existente, por el análisis de los alejamientos que se producen entre una obra y un determinado sistema literario, etc. En suma, la comprensión de una obra es imposible sin el conocimiento de la evolución y de la historia lite-

[17] *Théorie de la littérature*, p. 125.

rarias. Esto explica la atención que los formalistas concedieron a la llamada "literatura de masa", a las obras de tercera o cuarta categoría, que muchas veces explican los trámites y las razones de la evolución literaria mejor que las obras maestras.

Por otro lado, Tynjanov acentúa la necesidad de tener en cuenta el análisis de las correlaciones de la serie literaria con las series vecinas —en particular, con la serie de la vida social—, a fin de comprender bien el cambio literario. Obsérvese, sin embargo, que, dado el carácter específico de la serie literaria, el ritmo y el carácter de su evolución no coinciden con el ritmo y el carácter de las series culturales correlativas. En efecto, si el formalismo ruso admite la existencia de correlaciones entre la serie de la vida social y la serie literaria, dista mucho, sin embargo, de reducir estas correlaciones a un esquema de causa-efecto. Mukarovsky expresa con claridad la posición de los formalistas acerca de este problema, al escribir que "todo cambio de las estructuras artísticas es provocado desde el exterior, o directamente, bajo el impacto inmediato del cambio social, o indirectamente, por el influjo de un desarrollo en uno de los dominios culturales paralelos, como la ciencia, la economía, la política, el lenguaje, etc. Pero la manera de hacer frente a un desafío externo determinado, y la forma a que este desafío da origen, dependen de factores inherentes a las estructuras artísticas" [18].

En su ensayo programático sobre *Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos,* Jakobson y Tynjanov dan forma más condensada y rigurosa a lo que Tynjanov había expuesto en el ensayo anteriormente analizado. Después de rechazar los viejos métodos estériles que transformaban la historia de la literatura en una disciplina confusa y hasta anecdótica, Jakobson y Tynjanov analizan sobre todo los problemas suscitados por la evolución literaria, por la correlación de la historia de la literatura con otras series históricas y por las conexiones entre sincronía y diacronía.

Admiten categóricamente la existencia de correlaciones entre la historia literaria y otras series históricas, observando, no obstante, que cada una de estas series es regida por un conjunto específico de leyes estructurales que es necesario conocer previamente para poder

---

[18] Cfr. Victor Erlich, *Russian formalism,* p. 224.

establecer con rigor aquellas correlaciones. El ritmo y la dirección de la evolución literaria sólo pueden explicarse mediante el estudio de tales correlaciones: "Las leyes inmanentes de la evolución literaria (o lingüística) no nos proporcionan más que una ecuación indeterminada, que admite diversas soluciones, ciertamente en número limitado, pero no obligatoriamente una solución única. No se puede resolver el problema concreto de la elección de una dirección, o al menos de una dominante, sin analizar la correlación de la serie literaria con las demás series sociales" [19].

Después de poner de relieve la importancia del método sincrónico, que permite analizar el carácter sistemático de la obra literaria, Jakobson y Tynjanov reconocen que el sincronismo puro es una ilusión, pues "cada sistema sincrónico contiene su pasado y su futuro, que son elementos estructurales inseparables del sistema" [20]. La sincronía y la diacronía no se oponen ni se excluyen mutuamente, sino que se completan de modo íntimo, pues el sistema nunca se presenta como algo cristalizado, sino en evolución continua, y el cambio tiene siempre inevitablemente carácter sistemático.

Por otro lado, Jakobson y Tynjanov apuntan la necesidad de realizar en el dominio literario estudios semejantes a los que la escuela lingüística de Ginebra había llevado a cabo sobre las relaciones mutuas entre la *langue* y la *parole*, y que tan fecundos se habían mostrado para la lingüística. Tales estudios se tornan indispensables por el hecho de que la obra literaria, la creación individual que corresponde a la *parole* saussuriana, está estrechamente vinculada a un complejo de normas (el equivalente a la *langue* de Saussure): "el investigador que separa estas dos nociones deforma inevitablemente el sistema de valores estéticos y pierde la posibilidad de establecer sus leyes inmanentes" [21].

---

19 *Théorie de la littérature*, p. 140.
20 *Ibid.*, p. 139.
21 *Ibid.*, p. 140.

XIV

EL *NEW CRITICISM*

1. A partir de los años treinta de nuestro siglo se desarrolló en los Estados Unidos un movimiento crítico de importancia capital, que modificó profundamente el panorama de la crítica y de la enseñanza universitaria de la literatura en aquel país, y ha ejercido influencia considerable en muchos sectores de la crítica europea e iberoamericana.

Este movimiento se designa usualmente con el nombre de *new criticism*, designación tomada del título de la obra de John Crowe Ransom, *The new criticism* (Norfolk, Conn., 1941), en que este poeta y crítico norteamericano analiza la obra crítica de T. S. Eliot, I. A. Richards e Yvor Winters. La expresión *new criticism* ya había sido usada varias veces por otros autores [1], pues en crítica literaria, como en otros campos de la actividad intelectual, el hombre señala frecuentemente su ruptura con los principios y los métodos de la generación precedente designando como "nuevo", es decir, contemporáneo, dife-

[1] Entre ellos Joel Elias Spingarn (1875-1939), célebre historiador de la crítica literaria del Renacimiento, discípulo y divulgador de Benedetto Croce, que en 1911 publicó, con el título de *The new criticism* (New York, Columbia Univ. Press), una prelección realizada el año anterior. Spingarn, aceptando la estética expresionista de Croce, aboga por una crítica creadora, que repudia el historicismo y las pretensiones científicas de la crítica académica y procura reconstruir la experiencia generadora de la expresión artística. Esta crítica creadora de Spingarn, que exige un gusto depurado y una imaginación activa, está próxima al impresionismo crítico.

rente de lo anterior, el conjunto de nociones y criterios que profesa y defiende. Y así parece haber sucedido con Ransom, que usó la expresión *new criticism* como "designación neutra y modesta: es decir, la crítica moderna, la crítica contemporánea" [2].

2. Se podrá pensar, a primera vista, que la designación de *new criticism* se extiende a un grupo organizado y homogéneo de críticos que defienden un ideario estético y métodos de trabajo comunes. Pero tal hecho no se verifica, registrándose, por el contrario, una diversidad doctrinal relativamente amplia entre las personas que es lícito incluir en el *new criticism*, desde Ransom, Tate, Brooks hasta Blackmur, Kenneth Burke, Yvor Winters, etc. No hay un programa bien definido que haya recibido la adhesión de todos, y si se pretende hablar de grupo, sólo será legítimo referirse a la llamada "escuela del sur" (*Southern school*), en la que se incluyen John C. Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks y R. Penn Warren. Todos estos autores, en efecto, desarrollaron su actividad literaria en algunas universidades del sur de los Estados Unidos, valiéndose de revistas notables, como la *Southern Review* (1935-1942), la *Kenyon Review* (1938) y la *Sewanee Review* (1944), y participaron, en grado mayor o menor, de una concepción del hombre y de la cultura de sentido tradicionalista y reaccionario, de nítida coloración sudista. Sin embargo, pese a todo lo que diferencia a Ransom de Cleanth Brooks, a Allen Tate de Yvor Winters, etc., es posible determinar cierto número de principios estéticos y de posiciones metodológicas comunes a todos los representantes del *new criticism*. Reaccionan contra las mismas formas de crítica —la erudición académica y el impresionismo; defienden una poesía anti-romántica y anti-expresiva, purificada de las escorias del subjetivismo y de la emoción; proponen métodos y técnicas similares para el análisis de las obras literarias.

3. Antes de estudiar los principios doctrinales y metodológicos más importantes del *new criticism*, importa averiguar cuáles fueron las principales influencias que actuaron en su formación y desarrollo.

---

[2] Cleanth Brooks, Foreword to *Critiques and essays in criticism*, ed. by R. W. Stallman, New York, Ronald Press, 1949, p. XVI.

Los autores que directa y más poderosamente influyeron en el *new criticism* fueron T. E. Hulme, I. A. Richards y T. S. Eliot, y, a través de éstos, otros más distantes en el tiempo, como Coleridge y Bentham.

3.1. T. E. Hulme, crítico y pensador inglés muerto en la primera Gran Guerra, en 1917, ejerció profundo influjo en la doctrina del *new criticism,* particularmente en la de T. S. Eliot, que aceptó y desarrolló muchas de sus ideas. Su obra fue publicada póstumamente, en 1924, gracias a los cuidados de Herbert Read, en un volumen titulado *Speculations,* pero su pensamiento ya había sido conocido por algunos escritores, a través de manuscritos, de conferencias y hasta de conversaciones particulares.

Católico, discípulo y traductor de Bergson y de Sorel, y, según algunos, fascista *avant la lettre,* Hulme es defensor convencido del tradicionalismo y de la ortodoxia, y adversario intransigente del individualismo titanista y libertario de los románticos. En la teoría rousseauniana de la bondad natural del hombre y en el dogma romántico de las potencialidades infinitas del Yo, ve Hulme las grandes herejías de los tiempos modernos. Urge, por el contrario, repensar seriamente el significado del dogma del pecado original, comprender que "el hombre no es perfecto en ningún sentido, sino criatura mezquina, que puede, sin embargo, alcanzar la perfección" [3]. A la luz de esta doctrina, el hombre se presenta como un ser intrínsecamente limitado y que, por eso mismo, necesita la tradición, el orden y la disciplina para poder realizar algo valioso.

En el dominio literario, Hulme propugna, en perfecta coherencia con su filosofía de la vida y su actitud religiosa, una estética neoclásica cuyas líneas maestras son las siguientes: recusación del subjetivismo y de la imprecisión de la literatura romántica, pues la preocupación esencial del poeta debe ser su arte, su oficio, y no la confesión de su *ego;* apología de un arte riguroso y exacto, fruto de una disciplina depurada; concepción de la obra literaria como una totalidad orgánica, y no como una totalidad mecánica, es decir, como una

[3] T. E. Hulme, *Speculations,* New York, Harcourt, Brace and Company, Inc., 1924, p. 71.

estructura orgánica en que cada elemento está tan íntimamente vinculado a los otros que la mutación de uno implica el cambio del significado y de la función de los demás. Esta concepción orgánica de la obra poética, de tan grande proyección en la estética contemporánea, es de origen romántico y fue particularmente desarrollada por Coleridge en sus ensayos sobre la imaginación. Aquí reside una grave contradicción del pensamiento de Hulme, sobre la que Murray Krieger ha llamado recientemente la atención: Hulme rechaza el concepto coleridgeano de imaginación [4], porque entiende que consustancia la herejía romántica, al erigir, por vía monista, al hombre en Dios, declarándolo capaz de crear *ex nihilo*, y al impedir, por consiguiente, una poesía viva y precisa; acepta y desarrolla, sin embargo, el concepto de la obra poética como un todo orgánico, que en el pensamiento de Coleridge es indisociable del concepto de imaginación [5].

Si añadimos a estos tópicos el principio de que el arte literario constituye un dominio bien diferenciado y no debe confundirse con los dominios de la religión, de la ética, de la filosofía, de la política, etc., y la noción de que no existe un contenido poético independiente del lenguaje, de que la idea "no se instala meramente en el lenguaje, sino que el lenguaje *es* la idea —un fenómeno objetivado y comunicable, no sólo un objeto mental y puramente privado", tendremos una visión sintética de los aspectos fundamentales del pensamiento estético y crítico de Hulme.

3.2. Otra relevante influencia en la doctrina del *new criticism* es la de I. A. Richards, autor de una vasta obra sobre problemas de estética, semántica y crítica [6], considerado por muchos como el verdadero iniciador de la crítica moderna [7].

---

[4] Cfr., en el capítulo III de la presente obra, el § 5.3.

[5] Murray Krieger, *The new apologists for poetry*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1963, pp. 33 ss.

[6] Las obras principales de Richards son: *The foundations of aesthetics* (1922), en colaboración con C. K. Ogden; *Principles of literary criticism* (1924); *Science and poetry* (1926); *Practical criticism* (1929); *Mencius on the mind* (1932); *Coleridge on imagination* (1935); *The philosophy of rhetoric* (1936).

[7] Stanley Edgar Hyman, uno de los mejores divulgadores de las teorías de la crítica literaria moderna, escribe: "lo que hemos estado llamando la

La influencia de Richards en el *new criticism* debe, sin embargo, ser cuidadosamente juzgada, pues una parte sustancial del pensamiento de Richards está en flagrante oposición con las teorías del *new criticism*. En efecto, la doctrina estética de Richards es visceralmente psicologista: de acuerdo con su concepción del espíritu como un haz de impulsos, y del valor como algo que satisface un impulso o apetito, Richards considera función de la poesía el ordenamiento y la satisfacción de los impulsos del hombre, y determina el valor del poema en función del número y la diversidad de los impulsos que armoniza [8]. La experiencia estética se reduce así a una forma de terapia psíquica, los valores artísticos quedan en dependencia absoluta de factores subjetivos, y la obra poética, en fin, pierde por completo su objetividad, transformándose en una suma de estímulos psico-fisiológicos. Las categorías objetivas de la obra literaria constituyen, según Richards, proyecciones falaces de la mente, por lo cual nociones como "ritmo", "trama", "carácter", usadas en crítica literaria para designar cualidades inherentes a las obras, no representan más que proyecciones de experiencias psíquicas. En la obra poética, objetivamente, sólo existe papel e impresión tipográfica... Esta disolución de los valores estéticos y de las estructuras objetivas de la obra literaria está en radical antagonismo con la doctrina del *new criticism*, y, por tanto, no es extraño que un crítico como René Wellek afirme que "la teoría de Richards —que es científica en sus pretensiones y muchas veces apela a futuros progresos de la neurología— acaba en una parálisis de la crítica. Conduce a un divorcio completo entre el poema como estructura objetiva y el espíritu del lector" [9].

Richards influyó sobre todo en el *new criticism* con su interés por los problemas de la semántica y del análisis lingüístico, abriendo

---

crítica moderna comienza en 1924 con la publicación de los *Principles of literary criticism*" (cfr. *The armed vision*, New York, Vintage Books, 1955, página 278). Sobre la teoría crítica de I. A. Richards, véase el estudio exhaustivo de W. N. Hotopf, *Language, thought and comprehension. A case study of the writings of I. A. Richards*, London, Routledge & Kegan Paul, 1965.

[8] Cfr. sobre todo el cap. XV de los *Principles of literary criticism*.

[9] René Wellek, *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1963, p. 352. Puede verse una crítica cerrada contra el psicologismo de Richards en Eliseo Vivas, "La teoria estetica di I. A. Richards", *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958.

camino a los estudios microscópicos sobre las estructuras verbales de la obra literaria. Su distinción entre dos usos del lenguaje, el *referencial* y el *emotivo* [10], ejerció también fuerte influjo, pues constituía una seria tentativa para diferenciar el lenguaje literario de otras formas de lenguaje, especialmente del lenguaje científico. También se deben a Richards otras dos nociones particularmente influyentes en las doctrinas del *new criticism:* por un lado, la idea de que, en el lenguaje literario, las palabras presentan significados densamente múltiples —teoría que había de ser ampliamente desarrollada por un discípulo de Richards, William Empson, en obras como *Seven types of ambiguity* y *The structure of complex words;* por otro, la idea de que, en el lenguaje literario, los significados sólo pueden ser convenientemente captados en una *perspectiva contextualista,* pues los significados de las palabras de un escritor "son resultantes que sólo alcanzamos mediante la inter-actuación de las posibilidades interpretativas de toda la elocución" [11]. Como veremos seguidamente, esta concepción contextualista del lenguaje literario es muy importante en las doctrinas del *new criticism.*

3.3. La crítica de T. S. Eliot, indisociable de su concepción de la poesía, representa otra de las influencias fundamentales recibidas por el *New criticism.*

En uno de sus primeros y más importantes ensayos, *La tradición y el talento individual,* T. S. Eliot establece simultáneamente las líneas generales de su teoría poética y de su teoría crítica. En consonancia con el pensamiento de Hulme y de Ezra Pound, Eliot concibe la creación poética como un proceso de despersonalización en que el artista, lejos de confesarse y de desnudar su intimidad, escapa a la obsesión de sus emociones y de su personalidad: "cuanto más perfecto sea el artista, más completamente están separados en él el hombre que sufre y el espíritu que crea, y el espíritu digiere y transmuta de manera más perfecta las pasiones que constituyen su material" [12].

---

10 Cfr. *Principles of literary criticism,* cap. XXXIV.

11 I. A. Richards, *The philosophy of rhetoric,* Oxford Univ. Press, 1936, página 56.

12 T. S. Eliot, *Ensaios de doutrina crítica,* Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 29.

Esta recusación de la doctrina romántica de la creación artística y la defensa de una concepción "clásica" de la creación poética, apoyada en la tradición, en la madurez y en la disciplina del espíritu, tienen incidencias importantes en el campo de la teoría crítica de T. S. Eliot, pues obligan a prestar atención al poema y no al poeta, al mismo tiempo que invalidan las tentativas de explicación de las obras a través de datos e hipótesis biografistas.

Un poema, según T. S. Eliot, es un organismo dotado de vida propia, y es su significado, su organización de los materiales utilizados, las relaciones existentes entre sus partes y entre cada una de éstas y su estructura global, lo que es necesario estudiar. Y así como los elementos biográficos no pueden contribuir a dilucidar los valores inmanentes de la obra, tampoco las indagaciones históricas sobre fuentes o influencias, ni los estudios psicológicos o sociológicos, constituyen procedimientos adecuados para la interpretación de la obra literaria en cuanto tal.

La teoría del *correlativo objetivo*, formulada por T. S. Eliot en el ensayo "Hamlet y sus problemas", manifiesta igualmente la concepción de la obra literaria como estructura autónoma, de cuyos caracteres y significación debe ocuparse exclusivamente el crítico: "el único modo de expresar una emoción en forma artística consiste en hallar un "correlativo objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos, que serán la fórmula de una emoción *particular*" [13].

Si, por un lado, T. S. Eliot califica de "críticos imperfectos" a neo-humanistas como Irving Babitt y Paul Elmer More, puesto que, a causa de su moralismo, ni uno ni otro están primordialmente interesados por el arte, considera, por otro lado, a los críticos impresionistas como otra categoría de críticos malos e indeseables, pues son incapaces de erigir sus impresiones en leyes, de referir sus impresiones

---

[13] T. S. Eliot, *The sacred wood*, London, Methuen & Co., 1928, p. 100. Véase una crítica penetrante de este concepto de T. S. Eliot en Eliseo Vivas, "Il correlativo di T. S. Eliot", *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958.

a principios, de modo que se transforme en objetivo lo que es subjetivo [14].

En suma, T. S. Eliot ha formulado en sus ensayos algunas de las orientaciones básicas del *new criticism:* la atención del crítico debe recaer sobre la obra y no sobre la biografía del autor; necesidad de analizar rigurosamente la obra literaria como estructura verbal autónoma; condena de la crítica literaria regida por preocupaciones extra-literarias; recusación de la crítica impresionista.

4. En un ensayo titulado "Criticism, Inc." [15], John C. Ransom establece las líneas generales que debe seguir la crítica literaria, exponiendo en una síntesis clara los aspectos más relevantes del *new criticism.* Aprovecharemos esta síntesis de Ransom como esquema orientador de nuestra exposición sobre las doctrinas de este movimiento.

Según Ransom, deberán ser excluidas de la crítica las reacciones personales, que sólo constituyen "declaraciones del efecto de la obra de arte sobre el crítico considerado como lector". De este modo, Ransom rechaza liminarmente cualquier forma de crítica impresionista, pues todo impresionismo se ocupa de los efectos de la obra literaria sobre el *sujeto,* mientras que la crítica auténtica debe preocuparse del *objeto.* La crítica impresionista, absorta en la atención que presta a los efectos de la obra literaria sobre la sensibilidad del lector, implica, además, un grave atentado contra la autonomía de la literatura, pues supone que el escritor se ha interesado primordialmente por un efecto determinado —psicológico, moral, etc.—, que debe ejercer sobre el público.

Podremos decir de cierto producto químico-farmacéutico que es algo que puede curar determinada enfermedad; pero tal definición no nos dice nada sobre la naturaleza y la constitución del producto en sí, ni sería ciertamente ésa la definición que propondría un quí-

---

[14] T. S. Eliot, "Imperfect critics", *The sacred wood,* London, Methuen & Co., 1928, pp. 17-46.

[15] Publicado en el libro de Ransom *The world's body,* New York, Scribner's Sons, 1938, y nuevamente en Charles J. Glicksberg, ed., *American literary criticism 1900-1950,* New York, Hendricks House, 1952, por donde citamos.

mico. Del mismo modo, decir de un poema o de una novela que es una obra que despierta en nosotros una emoción suave, una limpia alegría o un estremecimiento de cólera, equivale a no explicar nada acerca de la naturaleza y de la constitución de la obra literaria considerada. Por eso Ransom exige que se excluyan del léxico crítico vocablos como *conmovedor, emocionante, divertido, lamentable, admirable,* etc., totalmente ligados a la reacción psicológica del lector.

Ransom exige una crítica *ontológica,* es decir, centrada en la obra literaria considerada como modelo *(pattern)* de fuerzas organizadas, como un todo autónomo y auto-suficiente, en que cada elemento está orgánicamente relacionado con los demás, y en el seno del cual se generan y se resuelven múltiples *tensiones* o resistencias (tensión entre el ritmo del poema y el del lenguaje, entre lo particular y lo universal, lo concreto y lo abstracto, etc.).

En esta perspectiva de combate contra el impresionismo y de reivindicación de una crítica objetiva es como debe valorarse la importancia y el significado del concepto de *estructura* en el *new criticism.* En efecto, definir la obra literaria como una estructura, y considerar como tarea esencial de la crítica el conocimiento de esa estructura, equivale a suprimir las posibilidades de una crítica impresionista formada de reacciones subjetivas o interesada sobre todo por los estados psicológicos del autor. Así, René Wellek concibe la obra literaria como una estructura estratificada de signos y de significados, que exige un *estudio intrínseco* [16]; Cleanth Brooks, considerando la obra literaria como una estructura cuyos principios integradores y tensionales son la *paradoja* y la *ironía,* escribe que, para analizar, "tenemos que plantear necesariamente problemas de estructura formal y de organización retórica: nos vemos forzados a hablar de niveles de significados, simbolizaciones, choques de connotaciones, paradojas, ironías, etc." [17]. El estudio del autor y el de las reacciones del lector son legítimos y presentan un interés peculiar; pero tanto uno como otro apartan al crítico de la obra literaria, conduciéndolo a la historia cultural, a la historia de las ideas, a la psicología, etc. Incluso cuando

16 René Wellek, *Concepts of criticism,* pp. 293-294.

17 Cleanth Brooks, *The well wrought urn. Studies in the structure of poetry,* New York, Harcourt, Brace & World, Inc. 1947, p. 218.

disponemos de muchas informaciones sobre las ideas y la personalidad de un autor, rara vez ese conocimiento se puede comparar con el conocimiento que el poema nos proporciona acerca de sí mismo en cuanto poema. Y no se debe olvidar que "el poema no es mera efusión de una personalidad. Es una construcción —una articulación de ideas y emociones—, una dramatización" [18]. Igualmente W. K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley, en un ensayo que escribieron conjuntamente, "The affective fallacy" [19], subrayan que la confusión entre el poema y sus consecuencias, entre lo que el poema *es* y lo que *provoca*, conduce necesariamente al impresionismo y al relativismo, comprobándose incluso que, en estas circunstancias, "el poema mismo, como objeto de un juicio específicamente crítico, tiende a desaparecer".

Eliseo Vivas dedicó a este problema un estudio muy penetrante, que puede ser considerado como el texto fundamental del *new criticism* sobre la materia [20]. Según Vivas, el crítico puede descubrir en la obra literaria calidades inefables y entender que éstas confieren a la obra un valor específico; pero, desde ese momento, el crítico "se condena a gruñidos emotivos, que no interesan ya a nadie más que a él". Lo contrario de estos "gruñidos emotivos", es decir, un juicio objetivo, es, sin embargo, posible, porque el objeto literario presenta una *estructura discernible*, de la cual dependen los valores estéticos. Quiere decirse que el arte literario, como cualquier otro, "implica un material que tiene una capacidad inherente de organización, intencionalmente trabajado por el artista con el fin de captar una determinada combinación de valores estéticos". Estos valores, por consiguiente, existen en el objeto artístico, son cualidades de este objeto y no de una experiencia, están anclados en la estructura de la obra y son controlados por ella. De este modo, el juicio sobre los valores estéticos es objetivo, porque incide sobre una cualidad que está presente

---

[18] Cleanth Brooks, "Literary criticism. Poet, poem, and reader", *Varieties of literary experience*, ed. by Stanley Burnshaw, New York, New York Univ. Press, 1962, p. 114.

[19] Este ensayo fue reproducido en la colectánea de W. K. Wimsatt Jr., *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*, Lexington, Ky., 1954.

[20] Cfr., en el vol. ya mencionado, *Creazione e scoperta*, el ensayo titulado "La base oggettiva della critica".

en un objeto y no sobre una cualidad subjetiva que puede resultar de la comprensión de ese objeto. El carácter objetivo del juicio estético no significa que sea perfecto, sino tan sólo que es perfectible, haciéndose posible esta corrección del juicio, y de los criterios subyacentes a él, por el hecho de que se puede recurrir a una "determinada estructura que sirve de base al valor y controla nuestra percepción".

La preocupación central de la crítica tiene que ser, por tanto, la obra, considerada como un cosmos, como una estructura de la que es preciso conocer los elementos integrantes y las respectivas interrelaciones y funciones. El texto literario, que la crítica impresionista y subjetiva disuelve inevitablemente, recobra sus derechos esenciales con el *new criticism.*

5. La crítica no puede identificarse con la sinopsis ni con la paráfrasis, proclama John C. Ransom. Tales procesos de análisis literario, tan difundidos en las escuelas secundarias y, añade irónicamente Ransom, en los clubs femeninos, constituyen sólo formas de mutilar lamentablemente la complejidad y la integridad de una obra literaria. "No quiero decir que el crítico no deba usar nunca esos procedimientos en su análisis de la ficción y de la poesía; pero no debe considerar la trama o el argumento como idénticos al contenido real" [21].

Trátase de uno de los aspectos más relevantes y debatidos de las teorías del *new criticism,* dadas sus implicaciones inmediatas con dos problemas cruciales: la diferenciación del lenguaje poético frente al lenguaje científico y no literario en general, por un lado, y el viejo problema del fondo y de la forma, por otro.

Como ya hemos observado, la distinción establecida por I. A. Richards entre *lenguaje referencial* y *lenguaje emotivo* ejerció amplio influjo entre los partidarios del *new criticism,* y fue desarrollada y enriquecida por algunos de ellos, precisamente porque fue considerada de valor primordial para la fundamentación de una crítica literaria estrictamente ocupada con el hecho literario. Si, en efecto, la poesía es una forma particular de lenguaje, resulta necesario discriminar, ante todo, sus caracteres específicos frente a otras formas de lenguaje.

---

21 John C. Ransom, *op. cit.,* p. 463.

W. K. Wimsatt Jr., por ejemplo, distingue entre el lenguaje de la poesía y el de la "prosa" —es decir, el lenguaje no literario—, atribuyendo al primero un carácter *antilógico*, y al segundo, un carácter *lógico* [22]; Ransom opone el significado *lógico, racional, parafraseable* de la "prosa" al significado más complejo de la poesía, el cual procede de la integración de una "estructura lógica" con una "textura local irrelevante" (metro, ritmo, etc.) [23]; Cleanth Brooks contrasta el método explícito y directo de la "prosa", en que los significados son claramente afirmados, con el método indirecto y sugestivo de la poesía, que presenta los significados a través de metáforas, símbolos, mitos, etc. [24], y subraya insistentemente que los términos del lenguaje científico son símbolos abstractos, definidos previamente, y que no se modifican bajo la presión del contexto, mientras que, en el lenguaje poético, la palabra es un potencial, una encrucijada de significados.

De estos caracteres del lenguaje poético nace la imposibilidad de reducir el significado del poema a afirmaciones lógicas o a un resumen discursivo, aunque procedan así muchos críticos que, de este modo, caen en lo que Cleanth Brooks designó, en un ensayo ya célebre, como "herejía de la paráfrasis" [25].

La estructura de un poema constituye un modelo de fuerzas armonizadas, "un modelo de soluciones, equilibrios y armonizaciones, desarrollado a través de un esquema temporal", y cada uno de los elementos así integrados en la estructura del poema sólo puede ser correctamente interpretado y valorado dentro del *contexto* a que pertenece. Abstraer del poema un resumen en prosa o una aserción lógica, y suponer que así se expresa el significado total del poema, equivale precisamente a ignorar las inter-relaciones existentes entre los elementos constitutivos del poema (tanto entre sí como con el contexto global del poema). La paráfrasis del poema aleja del poe-

---

22 Cfr. el ensayo de Wimsatt, "Verbal style: logical and counterlogical", incluido en la ya citada colectánea del mismo autor titulada *The verbal icon.*

23 John C. Ransom, *The new criticism,* Norfolk, Con., 1941, pp. 279-281.

24 Cfr. Cleanth Brooks, "Irony as a principle of structure", *Literary opinion in America,* ed. by Morton D. Zabel, New York, 1951.

25 Cleanth Brooks, "The heresy of paraphrase", *The well wrought urn,* ed. cit.

ma, de la estructura íntima del objeto estético, y no sólo implica la dicotomía entre forma y contenido, sino también la subordinación de la poesía a valores extra-estéticos, llevando así a la falacia intelectualista que considera el símbolo estético como una forma vicaria e imperfecta del conocimiento científico y filosófico. La relación que existe entre los elementos intelectuales y no intelectuales del poema no puede ser concebida como si se tratase de una idea "envuelta en emoción" o de un "sentido prosaico decorado por una imaginística sensible", pues la estructura del poema es constituida por la síntesis visceralmente orgánica de "todas las relaciones individuales, implicaciones y soluciones" presentes en el objeto poético. La paráfrasis ignora esta característica ontológica del poema. Afirmar, por ejemplo, que este fragmento de un poema de Robert Browning —*so wore night*— significa "así pasa la noche", equivale a mutilar irremediablemente el significado del poema, pues aquel sintagma significa... *so wore nigth;* es decir, la paráfrasis implica la pérdida de los valores connotativos de *wore* (cansancio, sufrimiento, agotamiento) y la anulación de los valores significativos que proceden del contexto.

Por otro lado, admitir que la paráfrasis constituye un medio legítimo de analizar el poema equivale a aceptar la dicotomía del poema en un fondo y una forma, alimentando la vieja y perniciosa concepción retórica de la obra literaria como una *idea* que se arropa con vestimenta artística. A tal concepción de la naturaleza del poema opone el *new criticism* un concepto orgánico y contextualista de la obra poética, negando toda posibilidad de distinguir una forma y un contenido, tanto en el acto de la creación como en el modo de existencia de la obra poética. En el acto creador no existe una intuición previa, plenamente formulada, que espere o busque un medio adecuado de expresión; ontológicamente, la obra poética se presenta como una estructura indivisible, como una totalidad orgánica que no es posible escindir en *lo que se dice* y en *como se dice.*

Entre las figuras más eminentes del *new criticism,* fue sin duda Cleanth Brooks el que más enfáticamente subrayó la imposibilidad de disociar, en la obra literaria, una forma y un contenido, habiendo llegado a censurar a John C. Ransom y a Yvor Winters por el hecho de que las teorías críticas de éstos parecían admitir aquella dicoto-

mía [26]. En realidad, tanto Winters como Ransom, e incluso Allen Tate, analizan la naturaleza del objeto poético en términos que parecen implicar cierta disociación entre contenido y forma. Winters establece una distinción fundamental entre *razón* y *emoción*, realidades que, en un plano lingüístico, designa como *denotación* y *connotación* [27]: a través de un contenido racional, el poeta intenta comprender la experiencia humana, y mediante las connotaciones de las palabras expresa el género y el grado de la emoción causada por aquella comprensión. De la unificación de estas dos dimensiones del lenguaje resulta precisamente el discurso poético [28]. John C. Ransom establece una vigorosa distinción entre la *estructura* y la *textura* del poema; la *estructura* consiste en el argumento racional, en aquello que puede parafrasearse, mientras que la *textura* consiste en los elementos lógicamente irrelevantes que traducen el "cuerpo", la *Dinglichkeit* del mundo —el metro, el ritmo, la prosodia, etc.—, y que diferencian la "prosa" de la "poesía" [29]. Allen Tate considera igualmente el objeto poético como un conjunto orgánico resultante de la *extensión*, elemento conceptual y denotativo del poema, y de la *intensión*, elemento connotativo, constituyendo la *tensión* del poema la superación, la unificación de aquellos dos factores: "el significado del poema es su *tensión*, el cuerpo plenamente organizado de toda la extensión e intensión que podemos hallar en él" [30].

Si es posible discernir así cierta divergencia en el seno del *new criticism* entre los críticos que subrayan con más insistencia el elemento racional y parafraseable del poema y un crítico como Cleanth Brooks, que abiertamente condena tales esfuerzos, no es menos cierto que se trata más de una diferencia de grado que de una diferencia

---

26 La censura de Cleanth Brooks a Yvor Winters y a Ransom se halla en *The well wrought urn*, pp. 239-242 y 243-247 respectivamente.

27 El uso de estos conceptos en el pensamiento crítico de Yvor Winters fue discutido por Wimsatt en "The substantive level", *The verbal icon*, páginas 145-149.

28 Yvor Winters, *In defense of reason*, New York, The Swallow Press and William Morrow and Co., 1947, p. 11.

29 Cfr. en *The new criticism* el capítulo titulado "Wanted: an ontological critic".

30 Allen Tate, "Tension in Poetry", *The man of letters in the modern world*, New York, Meridian Books, 1955, p. 71.

de especie, y no cabe hablar de auténtica oposición. En realidad, Ransom, Winters y Tate no dejan de acentuar que el significado del poema no coincide con la *estructura*, el *motivo* o la *extensión*: Ransom, como ya hemos dicho, rechaza en absoluto la paráfrasis como modo de análisis del poema; Yvor Winters afirma que los elementos no racionales del poema contribuyen al significado de éste, de manera que ese significado no puede ser expresado por la paráfrasis, y subraya que el poema es una *nueva palabra*, que revela el verdadero estatuto de su unicidad contextual [31]. Allen Tate considera la *tensión* como equivalente a la creación de un modo de discurso nuevo, único y auto-suficiente [32]. Por su parte, Cleanth Brooks no cae en el extremismo de confundir la poesía con el caos o lo inefable, reconoce sin esfuerzo que existe en el poema una coherencia, aunque no de orden lógico, y admite que el crítico puede, y en ciertos casos debe, usar fórmulas parafrásticas para referirse a ciertas partes del poema, aunque sin perder de vista que no es a través de tales fórmulas cómo alcanza las estructuras internas y esenciales del objeto poético [33].

La defensa de la unidad orgánica de la obra poética, la insistencia en la necesidad de superar la vieja dicotomía del fondo y de la forma, mediante la concepción contextualista del poema, constituyen, a nuestro juicio, aspectos particularmente fecundos de las teorías del *new criticism*. ¡Ojalá, en el futuro, los profesores de literatura dejen de exigir a sus alumnos la auténtica herejía de un resumen de *Le bateau ivre* de Rimbaud o de la *Ode marítima* de Álvaro de Campos!

6. La crítica literaria no puede identificarse con los estudios históricos, ya se trate de estudios que se ocupan del *background* literario, ya de estudios sobre la biografía del autor, de problemas bibliográficos, etc. Ransom expresa de este modo su discordancia profunda frente a la metodología de los estudios literarios tradicionales en las universidades de los Estados Unidos, que era semejante a la de los estudios literarios profesados en las universidades europeas: la

31 Yvor Winters, *op. cit.*, pp. 18-19.
32 Allen Tate, *op. cit.*, p. 71.
33 Cleanth Brooks, *The well wrought urn*, p. 199.

erudición en torno a las obras literarias acababa por provocar el olvido de que existía una obra literaria que debía ser interpretada, sin comprender bien los valores estéticos y transformando muchas veces la literatura en un objeto arqueológico; partiendo del supuesto de que la obra tenía que ser el resultado, el fruto de las vicisitudes de la existencia de su autor, la crítica literaria se sumergía en la indagación minuciosa de todos los aspectos biográficos del escritor, intentando después explicar simplistamente la obra como reflejo de tales elementos biográficos, o llegando incluso a olvidarse de la obra. En estas circunstancias, la literatura se convertía en cosa muerta y carente de autonomía, mientras que el *new criticism* pretende restituir a la literatura su vida siempre nueva, su capacidad de deslumbrar y subyugar al lector.

En oposición a los procedimientos de estudio utilizados por la historia literaria, el *new criticism* aboga por un análisis estrictamente inmanente *(close reading)* del texto literario, a fin de comprender el modo único en que cada obra utiliza el lenguaje. Las indagaciones bibliográficas, sobre fuentes e influencias, escuelas y movimientos, no conducen al conocimiento de la estructura de un poema o de una novela, no explican la función de las imágenes, de los símbolos, de las ambigüedades, de las paradojas, de la ironía; en suma, de todo lo que caracteriza específicamente a una obra literaria. El análisis del *new criticism* es, por eso, predominantemente descriptivo, muy demorado y minucioso, incidiendo ya sobre los múltiples elementos que constituyen la estructura de un artefacto verbal, ya sobre la obra literaria considerada como totalidad. Así, el crítico debe examinar los valores connotativos y denotativos de las palabras; las ambigüedades y tensiones de los vocablos y sintagmas; las funciones de determinadas categorías gramaticales (adjetivo, verbo, etc.); las imágenes de la obra, concediendo especial atención a las metáforas y a los símbolos dominantes o recurrentes; a las palabras-clave y a su significado; a la relevancia de los contextos; a los procedimientos retóricos utilizados (reiteración, anáfora, hipérbole, alegoría, etc.); al ritmo y a la armonía; a los principios que rigen la estructuración de una obra literaria (simetría, contraste, etc.); a los procedimientos técnicos utilizados en la composición de una novela o de un drama, desde la estructuración del argumento y el punto de vista adoptado, hasta la caracterización

de los personajes y la creación de la atmósfera; a los temas principales y a los marginales, al desarrollo de los temas, etc. La crítica adquiere así el detalle de un examen microscópico, sometiendo el objeto literario a un análisis semejante a aquel al que la física atómica somete a la materia o la moderna lingüística a la palabra.

No se pueden formular, sin embargo, esquemas rígidos aplicables indistintamente a cualquier obra literaria, pues cada una ofrece rasgos y perspectivas peculiares, que exigen del crítico una respuesta adecuada. Quiere decirse que el método crítico no debe ser deductivo, sino inductivo. Por lo demás, lo que distingue al crítico bien preparado del crítico carente de toda formación y sólo confiado en su intuición y en su capacidad de empatía es que el primero, a diferencia del segundo, sale al encuentro de la obra armado con un conjunto de conocimientos especializados sobre el fenómeno literario y sobre la metodología de la crítica, de suerte que puede analizar la obra con un rigor, una disciplina y una lucidez que no están al alcance del crítico aficionado y falto de preparación, por muy inteligente y sensible que sea.

Pero el *new criticism* no se limita a disentir de los procedimientos de estudio utilizados por la historia literaria (y sobre todo de sus exageraciones y deformaciones). Muchos de sus partidarios van más lejos e ignoran simplemente la condición histórica de la obra literaria, de manera que el proceso crítico se desenvuelve en un plano puramente sincrónico y en ausencia de todo elemento de orden histórico. T. S. Eliot abrió el camino para esta abolición de la historicidad de la obra literaria, al escribir, en su ensayo sobre *La tradición y el talento individual*, que "toda la literatura europea desde Homero [...] tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo" [34]. Siguiendo este rumbo, William Empson, por ejemplo, estudió muchos poemas del siglo XVII sin tener en cuenta ninguna información o esclarecimiento de orden histórico. No le fue difícil a Rosemund Tuve demostrar que las interpretaciones de Empson eran frecuentemente inexactas e insostenibles, pues la comprensión de una metáfora de Donne o de Marvell es muchas veces imposible sin el conocimiento del substrato teológico, de la visión del mundo,

[34] Cfr. *Ensaios de doutrina crítica*, p. 23.

de la filosofía de la vida que tales poetas siguen, de las convenciones retóricas y de los procedimientos estilísticos utilizados por tales autores [35].

Esta tendencia a abolir la condición histórica de la obra literaria ayuda a explicar la razón de que el *new criticism* revele declarada predilección por la poesía lírica y un interés reducido por la novela y por el drama, pues es sabido que estos dos últimos géneros literarios son más fuertemente permeables a la historia que la lírica.

Con todo, algunos de los representantes más equilibrados del *new criticism* reconocen la necesidad de tener en cuenta la historicidad de la obra y, por consiguiente, la necesidad de considerar, para su exacto análisis crítico, elementos de carácter histórico. La *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren termina con un capítulo sustancial consagrado a la historia literaria y a sus problemas. Cleanth Brooks, a pesar de su desconfianza frente al relativismo que la perspectiva histórica introduce en los estudios literarios [36], acentúa la importancia de la información histórica para la interpretación de un poema. Estas y otras tomas de posición semejantes no impiden que haya en el *new criticism* una fuerte inclinación a vaciar la obra de su historicidad y situar la crítica en un plano puramente sincrónico; y aquí reside, a nuestro juicio, uno de los puntos más vulnerables y menos fecundos de esta corriente crítica.

El *new criticism* no sólo evita interpretar una obra literaria a partir de la biografía de su autor, sino que también evita cuidadosamente caer en lo que algunos críticos han llamado *falacia de la intención* [37], es decir, la creencia de que el verdadero significado de una obra literaria reside en la intención del autor, y que la tarea más importante de la crítica debe ser el conocimiento de esa intención. Entre las

---

[35] Las principales obras de William Empson son: *Seven types of ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1930, y *The structure of complex words*, New York, New Directions, 1951; Rosemund Tuve, gran especialista de la poesía metafísica inglesa, es autora de *Elizabethan and metaphysical imagery*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1947, y de *A reading of George Herbert*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1952.

[36] Cfr. Cleanth Brooks, "Criticism, history, and critical relativism", *The well wrought urn*.

[37] Cfr. W. K. Wimsatt Jr. y M. C. Beardsley, "The intentional fallacy", *The verbal icon*, ed. cit., pp. 3-18.

razones que debilitan esta crítica intencionalista, hay que apuntar las siguientes: *a)* el autor no deposita en su obra una intención formada en abstracto y perfectamente definida antes de la realización de la obra; *b)* no son elementos forzosamente coincidentes la intención efectiva y actuante, que puede ser considerada como la causa final de la obra, y la intención explícita de un autor; sólo una psicología racionalista, que desconoce la complejidad y los oscuros meandros del proceso creador, puede aceptar como principio generador de una obra la intención que el autor se atribuyó conscientemente. La verdadera intención del autor reside en la obra misma, y se debe aceptar, según escribe Northrop Frye, como esencial axioma heurístico, que la obra, tal como está realizada, constituye el testimonio definitivo de la intención del escritor [38].

7. La crítica literaria no debe confundirse con los estudios filológicos, morales, sociológicos o de cualquier otra especie. Los cultivadores de casi todas las ramas del saber pueden hallar en la literatura materiales que les interesan, y pueden, por ejemplo, elaborar acerca de ellos estudios sobre el conocimiento de las ciencias medievales revelado por Chaucer, sobre la interpretación de la ley en Shakespeare, sobre la geografía de Milton, sobre la toponimia de Hardy, etc. El crítico deberá informarse sobre estos materiales utilizados por el artista, escribe Ransom, "pero su tarea como crítico consiste en discutir su asimilación literaria".

El *new criticism* pretende asegurar la autonomía y la especificidad de la crítica literaria, asignándole como función el estudio de la obra literaria en cuanto tal, y no como documento de naturaleza sociológica, moral, filosófica, etc. La reivindicación de la autonomía de la crítica literaria está obviamente en correlación con la defensa de la autonomía de la literatura —principio casi unánimemente aceptado por los adeptos del *new criticism*. En este aspecto, el *new criticism* representa una reacción declarada contra los críticos del llamado "nuevo humanismo", que, encabezados por Irving Babbit, desempeñaron papel importante en la cultura norteamericana durante los

[38] Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, New York, Atheneum, 1966, página 87.

primeros años del siglo XX, y contra los críticos de inspiración marxista y socialista como Vernon Louis Parrington, Granville Hicks y James T. Farrell, pues los primeros subordinaban la literatura a la moral, al orden y a la tradición, y los segundos la sacrificaban a la revolución social.

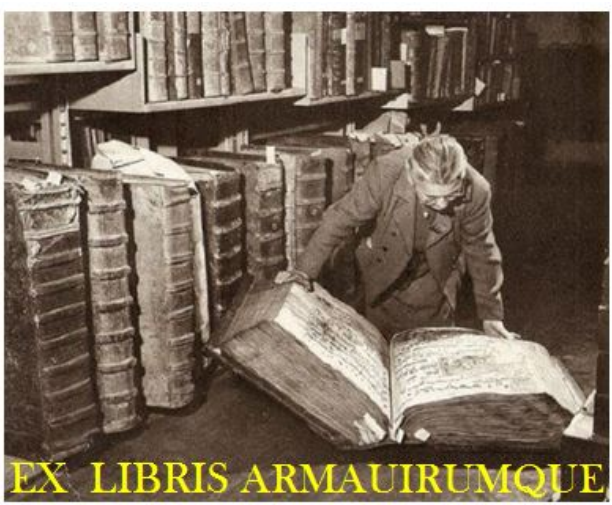
La literatura es autónoma, porque proporciona una forma peculiar de conocimiento, que no se confunde ni con el conocimiento científico, ni con el conocimiento filosófico o histórico, y porque utiliza el lenguaje verbal de un modo específico, creando estructuras que no se identifican con ninguna otra. Afirmar que la literatura no se confunde con la teología, la moral, la filosofía, etc. no equivale a concebir formalísticamente la literatura, desarraigándola de la vida y de los problemas del hombre, y reincidiendo así en los errores del arte por el arte —acusación dirigida a veces contra los "nuevos" críticos y siempre rechazada vivamente por éstos—. La obra literaria expresa una determinada experiencia de la vida y tiene indudablemente la capacidad de influir sobre la vida, pero expresa esa experiencia y ejerce ese influjo de un modo que le es estrictamente peculiar (y no ejercerá tal influjo si no realiza en primer lugar su función estética). El poema crea una *vida virtual* y un *mundo virtual*, como dice Susanne Langer[39], que no son necesariamente huida de la realidad, y el escritor utiliza, para la creación de tal vida y de tal mundo, elementos filosóficos, morales, teológicos e históricos. Pero estos elementos están integrados en una estructura estética, sometidos a un designio artístico, y sólo pueden ser correctamente interpretados y valorados dentro de tal contexto.

El desconocimiento de esta verdad básica explica que algunos críticos discutan, acerca de una obra, problemas de verdad conceptual, de creencia o incredulidad, arrancando por abstracción a la obra de arte algunas proposiciones filosóficas, morales, políticas, etc., ignorando así el estatuto estético a que tales elementos están subordinados. El problema del acuerdo o desacuerdo intelectual con las ideas presentes en una obra literaria debe ser irrelevante para la crítica. T. S. Eliot observa que la poesía de Crashaw tanto puede ser apreciada por

[39] Susanne K. Langer, *Feeling and form*, New York, Scribner's Sons, 1953, c. 13: "Poesis".

agnósticos como por católicos, y que no es necesario compartir la concepción platónica del universo, ni la visión trascendentalista de la naturaleza, para admirar la poesía de Wordsworth, puesto que, como advirtió Coleridge, la lectura de la poesía exige una *suspension of disbelief*. Cleanth Brooks recuerda que, para comprender la *Antígona* de Sófocles, es necesario conocer la naturaleza y la importancia de los ritos fúnebres griegos, pero tal comprensión en nada se ve afectada por nuestro acuerdo o desacuerdo con la importancia de tales ritos fúnebres considerados en sí mismos. Por eso T. S. Eliot acepta en un poema cualquier visión del mundo, con tal de que ésta sea *coherente, madura y basada en datos de la experiencia.*

En suma, una novela, un drama, un poema, pueden ser legítimamente estudiados por un historiador, por un sociólogo o por un antropólogo; pero tales estudios nada tienen que ver con la crítica literaria. Ésta debe ocuparse de lo que es fundamental y específico en el poema, en el drama o en la novela —su calidad de objetos estéticos.


EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE

XV

LA ESTILÍSTICA

1. El vocablo "estilística", que apareció en las principales lenguas europeas durante el siglo XIX [1], sólo en los primeros años de nuestro siglo pasó a designar una forma específica de estudio de las obras literarias —el estudio de su estilo, del modo peculiar en que el lenguaje está plasmado y utilizado en cada obra.

No es extraño que la moderna estilística haya nacido en estrecha conexión con la lingüística. Uno de sus fundadores fue Charles Bally (1865-1947), lingüista suizo, discípulo de Ferdinand de Saussure, que en 1909 publicó una obra famosa y de amplio influjo en los destinos de la estilística —el *Traité de stylistique française* [2]. El lenguaje, según Bally, constituye un sistema de medios de expresión que "exterioriza la parte *intelectual* de nuestro ser pensante"; pero, como el hombre está esclavizado por su yo, en el cual se refleja toda la realidad, el lenguaje no sólo expresa ideas, sino principalmente sentimientos: "Si tenemos en cuenta la constitución fundamental del hombre 'medio', que hace el lenguaje y lo transforma, comprenderemos que este len-

---

[1] Cfr. Stephen Ullmann, *Style in the french novel.* Cambridge, at the University Press, 1957, p. 3. Véase también A. Sempoux, "Notes sur l'histoire des mots *style* et *stylistique*", *Revue belge de philologie et d'histoire,* 1961, XXXIX.

[2] Charles Bally ya había publicado en 1905 un *Précis de stylistique* (Genève, Eggimann).

guaje, que también expresa ideas, expresa ante todo *sentimientos*" [3]. A la disciplina que analiza los valores afectivos del lenguaje le da Bally la designación de *estilística*. Una vez "delimitados" e "identificados" [4] los hechos expresivos, la estilística estudiará sus *caracteres afectivos*, los *medios* utilizados por la lengua para producirlos, y, finalmente, el *sistema expresivo* de que tales hechos forman parte integrante: "La estilística estudia, por tanto, los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de sensibilidad a través del lenguaje y la acción de los hechos de lenguaje sobre la sensibilidad" [5].

¿Cuáles son los dominios y cuáles los niveles del lenguaje que deben ser determinados como zonas y materia de estudio de la estilística? Charles Bally excluye del ámbito de la estilística el estudio de los medios de expresión del lenguaje en general, pues "a nadie se le ocurrirá, según creo, pedir un cuadro, aunque sea sumario, de los medios de expresión de todas las lenguas del pasado y del presente" [6]; excluye igualmente el análisis del "sistema de expresión de un individuo aislado", porque tal estudio es muy precario, e incluso impracticable desde el punto de vista metodológico, sobre todo cuando ese individuo utiliza la lengua con intención estética: "esta intención, que es casi siempre la del artista, no es casi nunca la del sujeto que habla espontáneamente su lengua materna. Esto solo basta para separar definitivamente el estilo y la estilística" [7]. De este modo, Bally aparta perentoriamente de la estilística el lenguaje literario, fruto de un esfuerzo voluntario y de una intención estética, y establece que el objeto de estudio de la estilística deberá estar constituido únicamente

---

[3] Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 2.ª ed., Heidelberg, Winter, s/d., t. I, p. 6.

[4] "Delimitar un hecho de expresión es trazar, en la aglomeración de los hechos de lenguaje de que forma parte, sus límites propios, los que permiten asimilarlo a la unidad de pensamiento de la que es expresión; identificarlo es proceder a tal asimilación, definiendo el hecho de expresión y sustituyéndolo por un término de identificación simple y lógico, que corresponda a una representación o a un concepto del espíritu" (Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 2.ª ed., Heidelberg, Winter, s/d., t. I, p. 16).

[5] Charles Bally, *op. cit.*, p. 16.

[6] *Ibid.*, p. 18.

[7] *Ibid.*, p. 19.

por los "hechos de expresión de un idioma particular", considerados en un determinado estadio de su historia y recogidos en la lengua hablada y espontánea. Es decir, la estilística de Bally es una disciplina estrictamente lingüística, intencionalmente alejada de los problemas suscitados por la función estética del lenguaje: es una *estilística de la lengua*, y no una *estilística del habla*; es una *ciencia de la norma*, es decir, una disciplina empeñada en el "estudio de las variantes normales con valor expresivo-afectivo, estudio de la utilización estilística normal de las posibilidades que ofrece un sistema de aquellos elementos que son normalmente, en la lengua de una comunidad, portadores de un particular valor expresivo" [8].

La exclusión del lenguaje literario del ámbito de la estilística suscitó pronto objeciones de algunos lingüistas que, sin embargo, aceptan fundamentalmente la concepción de la estilística expuesta por Bally. Jules Marouzeau, por ejemplo, concede un lugar relevante, dentro de la estilística, al lenguaje literario; pero entiende que las monografías de autores constituyen estudios que, aunque puedan patentizar ingenio y gusto, son siempre precarios desde el punto de vista científico. En lugar de tales monografías, Marouzeau aconseja las *monografías de procedimientos*: "estudiar, por ejemplo, de modo general, o al menos en una literatura, en una época, en una escuela, determinado aspecto del estilo: papel de lo concreto o de lo abstracto, búsqueda de la intensidad o de la atenuación, empleo de la notación directa o de la expresión oblicua, artificios de construcción y procedimientos de ordenación de las palabras, ritmo y movimiento de la frase, uso y elección de las formas y de las palabras, procedimientos fónicos, armonía y eufonía, empleo de las partes de la oración, uso de los grupos y *clichés*, purismo y contaminación, imitaciones e influencias, economía y abundancia, mezclas de tonos, préstamos de las lenguas especiales, técnicas, extranjeras, arcaísmo y neologismo, lengua escrita y lengua hablada, estilo prosaico y procedimientos poéticos" [9]. La estilística de Marouzeau, como se observa, sigue siendo, en la estela de Bally, una estilística de la *lengua* y no del *habla*.

---

[8] Eugenio Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, p. 105.

[9] Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, 5.ª ed., Paris, Masson, 1965, p. 16.

2. La estilística literaria, conocida también por la designación de crítica estilística, se formó en otra atmósfera y bajo diferentes influencias. Su origen se halla en la lingüística idealista de Karl Vossler (1872-1949) e, indirectamente, en el pensamiento estético de Benedetto Croce.

En su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Croce define el arte como intuición-expresión, y lo identifica con el lenguaje, pues también éste es expresión, creación fantástica e individual. En su obra de madurez titulada *La poesia* (1936), Croce profundizó y desarrolló la idea de Vico: que la poesía y el lenguaje son esencial y primordialmente idénticos, aunque el gran pensador italiano admita ya en esta obra la existencia de actos lingüísticos irreductibles a la poesía [10]. De este modo, en franca actitud polémica frente al naturalismo y al positivismo, Croce presentaba el lenguaje como un acto espiritual y creador, y, contra las teorías intelectualistas y logicistas, lo concebía como expresión de la fantasía. De aquí resultó coherentemente otra identificación establecida por Croce: la identificación de la estética con la lingüística, pues "las expresiones del lenguaje no pueden ser interpretadas, apreciadas y juzgadas sino como expresiones de poesía". Es decir, no existe ninguna realidad lingüística objetiva, de carácter social y comunitario —la *langue* de Saussure—, independientemente de los individuos singulares: existen, sí, actos lingüísticos individuales, creaciones libres del espíritu, que sólo pueden ser convenientemente estudiadas si se considera su naturaleza poética. Correlativamente, el estudio de la poesía tiene que ser realizado teniendo necesariamente en cuenta su lenguaje: "si poesía y

---

10 Bolelli subraya con razón las consecuencias de tales ideas: "si existen, por tanto, actos lingüísticos irreductibles al momento estético, como existe la no-poesía al lado de la poesía, aunque Croce no llegue a sacar de esto consecuencias explícitas, parecería lícito deducir que el acto lingüístico puede ser concebido como algo diferente del arte, del mismo modo que es diferente de la lógica; y, de hecho, han seguido este camino estudiosos pos-croceanos que insisten sobre la semanticidad del lenguaje distinta de la estética y de la lógica, sobre la posibilidad de ver en el lenguaje un conocimiento cognoscitivo susceptible de análisis, y sobre la realidad de la lengua en cuanto sistema de elementos funcionales" (Tristano Bolelli, *Per una storia della ricerca linguistica*, Napoli, Morano, 1965, p. 258).

lenguaje no son dos, sino una sola cosa, el estudio de la poesía no puede hacerse prescindiendo del lenguaje del poeta" [11].

Karl Vossler aceptó esta doctrina croceana sobre la naturaleza profunda del lenguaje y de la poesía, y concibió el lenguaje como "actividad puramente teorética, intuitiva e individual: por consiguiente, arte. Todo individuo que expresa una impresión espiritual, crea intuiciones, produce formas de lenguaje. Cada una de estas creaciones lingüísticas tiene su valor artístico, que puede ser un valor integral, propio y perfecto, o un fragmento de valor, una obra maestra o una inepcia". Estas palabras, que se leen en su obra *Positivismo e idealismo en la ciencia del lenguaje* (1904) [12], revelan cómo la concepción del lenguaje propuesta por Vossler se sitúa en la línea de las teorías de Vico y de Humboldt y de otros pensadores idealistas más recientes, como Croce, según las cuales el lenguaje es *enérgeia*, actividad espiritual y creadora, intuición y expresión del espíritu, y no un organismo independiente, un organismo natural sometido a leyes inmutables y cuya esencia se impone determinísticamente al individuo, como pretendían August Schleicher y los filólogos positivistas. A la disciplina que estudia el lenguaje "en cuanto creación teorética individual y artística" le concede Karl Vossler la designación de *estilística* o *crítica estética*.

Por otro lado, sin embargo, Vossler reconoce en el lenguaje otra dimensión: el lenguaje como instrumento que realiza la necesidad práctica de permuta de ideas. En esta perspectiva, el lenguaje se torna creación colectiva, en vez de creación individual, creación teórico-práctica, en vez de creación teorética, "creación condicionada por necesidades empíricas, es decir, evolución", en vez de creación pura: ahora bien, "lo que se desarrolla ya no es arte; es técnica" [13]. El estudio del lenguaje como evolución, como fenómeno condicionado y comunitario, corresponde a la gramática histórica.

---

[11] Texto incluido en los *Discorsi di varia filosofia*, I (Bari, Laterza, 1959) y publicado en T. Bolelli, *op. cit.*, p. 266, de donde traducimos.

[12] Utilizamos la traducción española de esta obra, *Positivismo e idealismo en la lingüística*, Madrid-Buenos Aires, Editorial Poblet, 1929. En este mismo volumen se publicó también la traducción de otra obra de Vossler, *El lenguaje como creación y evolución*.

[13] Karl Vossler, *Positivismo e idealismo en la lingüística*, pp. 92 ss.

En la doctrina de Vossler, por consiguiente, la identificación global establecida por Croce entre arte y lenguaje sufre una modificación importante, puesto que para Vossler sólo una parte del lenguaje —aunque sin duda la más importante— se identifica con el arte. Y esta modificación afecta, como es obvio, a otra identificación establecida por Croce entre la lingüística y la estética. Por eso Croce disintió con frecuencia de las teorías de Vossler y de los estudios estilísticos en general, ya que el monismo de la estética croceana no podía aceptar la distinción entre expresión e intuición, entre emoción o estado de alma y formas estilísticas [14].

Por consiguiente, la estilística representa para Vossler el fundamento de toda lingüística, puesto que el lenguaje es primordialmente poesía; y constituye igualmente el fundamento de los estudios literarios, de la crítica estético-literaria, ya que la poesía es esencialmente lenguaje. En lugar de estudios biográficos, sociológicos, moralistas, etcétera, la obra poética exige el estudio de su texto, de su lenguaje y de la historia del idioma en que está escrita, porque la lengua aparece como la matriz que alimenta la potencialidad artística del escritor, constituye "la atmósfera espiritual en que forzosamente ha de respirar y crecer y formarse el genio artístico individual" [15]. En efecto, esta orientación lingüístico-estética prevalece en los numerosos estudios consagrados por Vossler a materias literarias [16], pero importa subrayar que el gran romanista alemán nunca transformó su análisis estilístico en fragmentación más o menos ingeniosa del texto literario, porque

---

[14] Cfr. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, p. 219. Sobre las relaciones entre Croce y Vossler véase el *Carteggio Croce-Vossler (1899-1948)*, Bari, Laterza, 1951. Acerca de este diálogo tan noble de dos grandes europeos —diálogo de dos grandes continuadores y creadores de la cultura europea en una Europa dividida por odios y asolada por dos guerras—, léase el ensayo de Albin Eduard Beau, "B. Croce e K. Vossler na sua correspondência", *Estudos*, Coimbra, 1964, vol. II.

[15] Karl Vossler, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, C.S.I.C., 1940, p. 41. Repárese todavía en esta afirmación de Vossler: "La técnica y la psicología de un poema coinciden esencialmente con la técnica de su idioma" (*op. cit.*, página 42).

[16] Hay una bibliografía de los estudios literarios de Karl Vossler en Albin Eduard Beau, "A crítica da poesia nos estudos literários de Karl Vossler", *Estudos*, vol. II, pp. 379-381.

considera erróneo "suponer que la *Poesía* reside en fragmentos lingüísticos o estilísticos, frases o versos aislados" [17]. Por lo demás, esta concepción amplia y, podemos decir, filosófica de estilo y estilística se revela claramente en la elección de las materias de estudio realizada por Vossler: a diferencia de un Spitzer, que elige como objeto de estudio un texto determinado, Vossler prefiere escoger un autor, considerado en el conjunto de su personalidad creadora —Dante, Racine, Lope de Vega, etc.—, o una época literaria, con sus múltiples aspectos y problemas. Por otro lado, Vossler nunca descuidó los aspectos institucionales, las estructuras generales, de la actividad literaria —géneros literarios, formas poéticas, etc.—, que constituyen elementos extrínsecos al nacimiento de la poesía propiamente dicha, pero en cierto modo condicionan ese nacimiento. Y, si es verdad que siempre condenó cualquier criterio extrapoético para explicar y apreciar la poesía, también es cierto que Vossler nunca separó la obra literaria de las circunstancias culturales y sociales en que fue creada.

En conclusión: a diferencia de la estilística de Bally, la de Vossler estudia el lenguaje en cuanto creación artística y, más particularmente, el lenguaje literario como creación individual. Es una estilística del *habla,* y no una estilística de la *lengua.* De Vossler dependen, directa o indirectamente, las más ricas y fecundas orientaciones de la estilística literaria, entre las cuales destacamos la de Leo Spitzer y la de Dámaso Alonso.

3. Leo Spitzer (1887-1960), como tantos otros jóvenes estudiosos de su generación, recibió en la universidad una enseñanza filológica y literaria de carácter positivista; mas pronto sintió y comprendió la necesidad de superar tal forma de saber. En sus clases de lingüística francesa, Meyer-Lübke explicaba detalladamente cómo de la *a* latina se pasaba a la *e* francesa, presentaba numerosos hechos rigurosamente establecidos, analizaba, en relación con cualquier fenómeno lingüístico, todos los fenómenos que lo precedían o lo seguían, hacía comparaciones con otras lenguas, etc. En esta amplia exposición de hechos y de erudición, nunca se estudiaba, sin embargo, un fenómeno en sí mismo, "en su estado de reposo"; nunca se prestaba atención a

[17] *Apud* Albin Eduard Beau, *op. cit.*, p. 381.

las ideas generales que subyacían a los hechos. Tales lecciones, observa Spitzer, presentaban un francés que "no era la lengua de los franceses, sino un conglomerado de evoluciones inconexas, separadas, anecdóticas y sin sentido" [18]. En las clases de literatura francesa, Becker explicaba el *Pèlerinage de Charlemagne* o una comedia de Molière, "pero era como si el tratamiento de sus contenidos fuera sólo un medio subsidiario para la obra verdaderamente científica, que consistía en fijar las fechas y datos históricos de estas obras de arte y en señalar el cómputo de los elementos autobiográficos y fuentes escritas que se suponía habían incorporado los poetas a sus creaciones artísticas" [19]. La obra de arte era utilizada como documento para la dilucidación de otras realidades y de otros problemas; pero, sobre la obra de arte en sí misma, nada se decía.

En 1911, Spitzer consagró un estudio a Rabelais *(Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais)*, procurando demostrar que los neologismos del creador de *Gargantúa* están arraigados en su psiquismo. Cuando así iniciaba sus estudios sobre las relaciones existentes entre los elementos estilísticos y el mundo psíquico de un escritor, Spitzer no conocía aún las doctrinas de Croce y de Vossler. La gran influencia que entonces se hacía sentir en él era la de Sigmund Freud, cuyas teorías sobre el inconsciente alteraban sustancialmente por entonces la interpretación de la actividad humana y, en particular, de la actividad artística: "al explicar los sueños, los *tics*, los actos irracionales, y hasta la aparición de neologismos, por la lógica del subconsciente, [Freud] había sustraído a lo arbitrario ciertas zonas psicológicas que hasta entonces habían permanecido inexplicadas, si no desconocidas. En esta atmósfera freudiana deben situarse algunos de mis estudios de 1920-1925 [...] que tendían a probar que algunos rasgos de estilo característicos de un autor moderno y que se repiten con bastante regularidad en su obra, se relacionan con centros afectivos (no morbosos, como en Freud) de su alma, con ideas o sentimientos predominantes" [20]. Así se generaron las *Stilsprachen so-*

---

[18] Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1961, p. 10.

[19] *Ibid.*, p. 10.

[20] Leo Spitzer, "Les études de style et les différents pays", *Langue et*

bre Ch.-L. Philippe, Charles Péguy, Jules Romains, Marcel Proust. Después vino el conocimiento de las doctrinas de Croce y de Vossler, de las cuales recibió Spitzer muchos estímulos y sugestiones, aunque discrepe de ellas en un punto muy importante: no acepta el origen *estético* de todas las transformaciones generales de la lengua.

Así contribuía poderosamente Leo Spitzer a establecer un puente entre dos provincias de estudios que, teniendo muchos factores que las emparentaban, permanecían obstinadamente distanciadas: la lingüística y la literatura. En general, el filólogo manifestaba una sospechosa hostilidad contra el arte y padecía una crasa ignorancia de los problemas de estética; el historiador literario, por su parte, casi nunca poseía los conocimientos lingüísticos especializados que le permitirían describir y analizar convenientemente el estilo de una obra o de un autor. La estilística venía a llenar este espacio vacío, creado por las generaciones positivistas, entre la lingüística y la ciencia de la literatura.

El principio fundamental que dirige las indagaciones estilísticas de Spitzer tiene notoriamente raíces vosslerianas: "a cualquier emoción, es decir, a cualquier apartamiento de nuestro estado psíquico normal, corresponde en el campo expresivo un apartamiento del uso lingüístico normal; y, en contrapartida, un desvío del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico inhabitual. Una expresión lingüística particular es, en suma, el reflejo y el espejo de una condición de espíritu particular" [21]. Este principio encierra dos consecuencias de capital importancia en la metodología spitzeriana: la orientación de esta estilística es sustancialmente psicologista, pues se busca, en última instancia, conocer la vivencia especial, la vibración de la sensibilidad, la disposición del alma, que se reflejan en las palabras, en las imágenes, en las construcciones sintácticas de cualquier texto literario; el estilo, en esta perspectiva, se define en términos de elección entre diversas posibilidades expresivas y en términos de apartamiento de la norma lingüística. Este apartamiento puede presentar carácter

littérature, Actes du VIII[e] Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes, Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 26-27.

[21] Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, páginas 67-68. De esta obra publicó recientemente (1966) el mismo editor una nueva edición con el título de *Critica stilistica e semantica storica*.

insólito, pero también puede manifestarse como fenómeno extremamente sutil.

El análisis estilístico tiene como punto de partida la obra —es decir, presenta un carácter inmanente en relación con la obra, distinguiéndose así radicalmente de la historia literaria erudita y positivista— y, en la obra, elige como punto de partida un detalle lingüístico[22]. Cualquier detalle, periférico y superficial, al que se asocian otros detalles, permite al crítico un movimiento en dirección al centro de la obra literaria, procurando alcanzar así su forma interna, su *étymon* espiritual, pues la obra literaria constituye una totalidad en que todos los elementos se hallan orgánicamente estructurados. Este *étymon*, que representa el principio generador y configurador de los múltiples aspectos de la obra, reconduce de la obra de arte al psiquismo de su creador.

Para averiguar la validez del *étymon* intuido, es necesario proceder después a una operación confirmadora, procurando verificar si tal *étymon* explica satisfactoriamente todos los aspectos particulares de la obra. Es decir, en un primer momento, el análisis estilístico utiliza un método inductivo, pasando de un pormenor, o de un conjunto de pormenores, a un factor genérico y nuclear; en un segundo momento, utiliza un procedimiento deductivo, regresando de este factor nuclear y genérico a la multiplicidad de elementos "excéntricos" que integran la obra literaria.

En este movimiento pendular, que va de la periferia al centro y del centro a la periferia, vio Spitzer una de las numerosas aplica-

---

[22] Spitzer está lejos del unilateralismo de ciertos estilistas que sólo admiten el enfoque estilístico de la obra literaria: "Así, las conclusiones que se deducen del estudio lingüístico de la obra de Rabelais quedarían corroboradas por el estudio literario. Y es que no podría ser de otra suerte, siendo como es la lengua nada más y nada menos que una cristalización externa de la "forma interna"; o, acudiendo a otra metáfora, la sangre vital de la creación poética es siempre y en todas partes la misma, ya puncemos el organismo en el *lenguaje*, o en las *ideas*, o en la *trama*, o en la *composición*. Por lo que a esta última se refiere, hubiera indiferentemente podido comenzar por el estudio de la composición, un tanto libre, de la obra de Rabelais, para pasar después a sus ideas, a su trama y a su lenguaje. Pero, como se daba el caso de que yo era lingüista, fue del punto de vista lingüístico de donde partí para abrirme camino hasta llegar a su unidad" (*Lingüística e historia literaria*, pp. 31-32).

ciones del "círculo filológico", el procedimiento de comprender, el *modus operandi* que, según Schleiermacher, es típico de la filología: "en filología, el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo, porque 'el detalle sólo puede comprenderse en función del todo, y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto' " [23].

Podría deducirse de lo expuesto que Spitzer cultiva y defiende un método rígidamente establecido, apto para ser aplicado a cualquier obra y por cualquier estudioso. Nada más distante del pensamiento spitzeriano que tal suposición. En efecto, si el "círculo de la comprensión" permanece siempre esquemáticamente constante, no es menos cierto que en el análisis estilístico concurren dos variables fundamentales: la personalidad del crítico y la configuración peculiar de la obra. Cada obra literaria coloca al crítico ante un problema especial, que no puede resolverse acudiendo a un procedimiento estereotipado; por otro lado, el análisis estilístico depende primordialmente de una intuición inicial, íntimamente ligada a la subjetividad y a la sensibilidad del crítico: "Repentinamente, una palabra, un verso, se destacan y sentimos que una corriente de afinidad se ha establecido ahora entre nosotros y el poema. Frecuentemente he comprobado que, a partir de este momento, con la ayuda de otras observaciones que se añaden a la primera, y las experiencias anteriores de la aplicación del círculo filológico, y el refuerzo de las asociaciones proporcionadas por mi previa educación (todo ello potenciado, en mi propio caso, por una urgencia cuasi metafísica de solución), no tarda en producirse aquella característica a modo de "sacudida interna", indicio seguro de que el detalle y el conjunto han hallado un común denominador, el cual nos da la etimología de la obra" [24].

Lamentablemente, no existe ningún medio de autenticar inmediatamente esta impresión inicial, como tampoco existe ninguna fórmula que encamine al crítico hacia la "sacudida interna" auroral. El único consejo que da Spitzer, como remedio contra la esterilidad en la

---

[23] Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, p. 34.

[24] *Ibid.*, pp. 50-51.

fase primaria del análisis estilístico, es la lectura: *leer y releer, paciente y confiadamente.*

La estilística spitzeriana se presenta como una descripción fenomenológica que prescinde del elemento histórico y se abstiene de juicios de valor. Sin embargo, es necesario observar que el problema de la valoración subyace siempre a la descripción estilística de Spitzer, puesto que, *a priori*, no se estudia en ella el lenguaje de los mediocres y de los fracasados, sino tan sólo el lenguaje de los grandes artistas: "La elección del autor presupone ya una valoración" [25].

Existe una contradicción obvia, sin embargo, entre la afirmación de Spitzer de que su estilística constituye una descripción fenomenológica del lenguaje de un escritor, y el principio, reiteradamente enunciado por el gran maestro austríaco, según el cual sus indagaciones estilísticas se proponían dilucidar, ante todo, los misterios del proceso creador y de la psique del artista. El propio Leo Spitzer se dio plenamente cuenta de esta contradicción y, en uno de sus últimos escritos, criticó duramente la estilística psicologista por él mismo cultivada durante años, considerándola como una variante de los estudios de la *Erlebnis* y como una de las múltiples encarnaciones de lo que la crítica norteamericana designa como *biographical fallacy:* "incluso en los casos en que el crítico ha conseguido relacionar un aspecto de la obra de un autor con una experiencia vivida, con una *Erlebnis,* no se puede decir, es incluso falaz admitir que esa correspondencia entre vida y obra contribuya siempre a la belleza artística de esta última. La *Erlebnis* no es, en suma, sino materia bruta de la obra de arte, situada en el mismo plano que, por ejemplo, sus fuentes literarias" [26].

4. Por la importancia de sus reflexiones teóricas y de sus estudios prácticos, merece referencia particular la escuela española de estilística, dominada sobre todo por la figura de Dámaso Alonso, rica personalidad en que confluyen el poeta, el crítico, el profesor y el erudito.

Como Spitzer, Dámaso Alonso fundamenta la necesidad de la estilística partiendo de una actitud polémica frente a la historia literaria

---

25 Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio,* p. 51.

26 Leo Spitzer, "Les études de style et les différents pays", *Langue et littérature,* p. 27.

positivista. A su entender, las historias literarias se asemejan a vastas necrópolis donde yacen indiscriminadamente las obras mediocres y fracasadas junto a las obras maestras, comprobándose que los historiadores de la literatura consagran paciente y fervorosa atención a obras totalmente insípidas: "Unos cuantos *scholars* les dedican detallados estudios, que serán tal vez leídos por media docena de colegas esparcidos por el mundo —y leídos sólo para poder discrepar de su distante cofrade—. Infelices estudiantes, que se preparan para sus exámenes, maldicen la pesadez de esos textos altamente elogiados, y finalmente caen dormidos encima de ellos. La institución académica está intentando preservar una ficción, porque estos libros no existen realmente: están muertos" [27].

Las obras literarias auténticas son permanencia y fulguración, constituyen un diálogo eterno, en el fluir de los tiempos, entre el alma de su creador y el alma del lector. Impregnado de idealismo croceano, Dámaso Alonso define las obras literarias como "aquellas producciones que nacieron de una intuición, ya poderosa o ya delicada, pero siempre intensa, y que son capaces de suscitar en el lector otra intuición semejante a la que les dio origen" [28]. El conocimiento que la historia literaria puede proporcionar de estas obras vivas y luminosas es periférico y superficial: en la historia literaria, lo vivo está "encerrado en paralizadoras ligaduras de fúnebre, de tristísima erudición" [29]. Entonces, ¿cuáles son los procedimientos válidos para conocer la obra literaria genuina?

Existen tres grados de conocimiento de la obra literaria. En primer lugar, el conocimiento del lector —conocimiento que "consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor" [30]. El poema nace de una intuición que movi-

---

[27] Dámaso Alonso, "Towards a knowledge of literary works", *The critical moment. Literary criticism in the 1960 s. Essays from the London Times literary supplement*, New York-Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1964, página 148.

[28] Dámaso Alonso, *Poesía española*, reimpresión de la 5.ª ed., Madrid, Gredos, 1971, págs. 204-205.

[29] *Ibid.*, p. 205.

[30] *Ibid.*, p. 38.

liza "la totalidad psíquica del hombre", y necesita de la intuición de un lector para convertirse en obra efectiva y viva. Este encuentro del lector con la obra debe ser virginal y cándido, sin que elementos extraños se interpongan entre las dos intuiciones que así se enfrentan. Conocimiento primordial e insustituible, el conocimiento del lector es el fundamento de los otros grados de conocimiento de la obra literaria.

El segundo grado de conocimiento de la obra literaria es el del crítico, que es un lector excepcional, dotado de vasta capacidad receptora, capaz de intuiciones profundas, nítidas y totalizadoras de la obra, y capaz de expresar de modo rápido y condensado las intuiciones recibidas. La comunicación del crítico se dirige a los lectores, transformándose su actividad en una forma de pedagogía: "el crítico valora la obra, y su juicio es guía de lectores" [31]. Se trata de un conocimiento aún no científico, no analítico, puesto que lo constituyen una profunda intuición receptiva y una potente intuición expresiva: "el crítico es un artista, transmisor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores. La crítica es un arte" [32].

Experiencia misteriosa y carismática es la vivencia de la belleza poética, tanto en el lector como en el crítico. Pero, cuando el crítico y el lector se enfrentan un día con preguntas como éstas: "¿Por qué este determinado verso, este poema, este escritor me mueven? ¿Qué es, cómo se origina esta onda de emoción que pasa por mi alma? ¿De dónde procede esto, en qué relación está con mi vida y con la vida que me rodea?", plantean el problema del conocimiento científico de la obra literaria. ¿Será posible este tercer grado de conocimiento?

Aceptando un principio croceano, Dámaso Alonso subraya que la obra literaria se define por su unicidad, por el hecho de constituir "un cosmos, un universo, cerrado en sí". Ahora bien, la comprensión de esta unicidad, de la ley interna que rige este universo, no es posible mediante una metodología científica, sino que depende enteramente de la intuición. Es posible estudiar científicamente, sin embargo, todos los elementos que, en una serie de poemas, son coincidentes o se-

31 *Ibid.*, p. 204.
32 *Ibid.*, p. 204.

mejantes, de manera que se alcance "la sistematización inductiva de ciertas categorías genéricas y normas" [33] que están presentes en muchos organismos poéticos. Esta tarea pertenece a la estilística, condenada así de antemano al estatuto de disciplina aproximativa con relación a la esencia de la obra literaria, esencia sólo accesible a la intuición: "Partimos, pues, hacia el conocimiento científico del hecho poético, Quijotes conscientes de antemano de nuestra derrota. Muchos fenómenos tenemos que analizar, muchas normas podremos inducir. No penetraremos en el misterio" [34]. La estilística, en Dámaso Alonso, tiende asintóticamente al conocimiento científico de la obra literaria, aunque se le escape siempre lo que en esa obra existe de más profundo y relevante —su unicidad.

Dámaso Alonso entiende por estilo lo que es peculiar y diferencial en un habla, concibiendo por tanto la estilística como la ciencia del habla. A diferencia de Charles Bally, Dámaso Alonso señala como objetivo de la estilística el estudio de todos los elementos significativos presentes en el lenguaje —conceptuales, afectivos e imaginativos—, y orienta la estilística hacia el estudio del habla literaria, afirmando que la "Estilística literaria ha de ser la hermana mayor y guía de toda estilística del habla usual, y no su Cenicienta" [35].

Todo poema se presenta como "una sucesión temporal de sonidos" y "como un contenido espiritual", es decir, en términos de lingüística saussuriana, todo poema se compone de un conjunto de significantes y de un conjunto de significados. El significante es un fenómeno físico, que puede ser medido y materialmente registrado; Dámaso Alonso lo concibe como "todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado" [36]. Los significantes presentan una extensión variable, pudiendo considerarse los significantes totales —verso, estrofa, poema— y los significantes parciales —sílaba, acento, etc.—. El significado es la representación de una realidad, con

---

[33] *Ibid.*, p. 399.

[34] *Ibid.*, p. 400.

[35] *Ibid.*, pp. 584-585. Dámaso Alonso, como Croce, no admite diferencia esencial, sino tan sólo de matiz y grado, entre el habla usual y el habla literaria.

[36] *Ibid.*, p. 31.

todos los elementos sensoriales, afectivos y conceptuales que tal representación implica.

Entre significante y significado se establecen múltiples relaciones, y corresponde precisamente a la estilística el análisis de estas interrelaciones entre los elementos significantes y los elementos significados de la obra literaria. Considerando un significante A, que comporta diversos significantes parciales (a_1, a_2, a_3 ... a_n), y un significado B, que corresponde a A y que comporta también diversos elementos constitutivos (b_1, b_2, b_3 ... b_n), se comprueba que, además del nexo global entre A y B, existen en el poema múltiples nexos parciales correspondientes a cada pareja de significantes y significados particulares (a_1 y b_1, a_2 y b_2, etc.). La estilística tiene que ocuparse no sólo de las vinculaciones verticales que actúan entre a_1 y b_1, y a_2 y b_2..., sino también de las relaciones horizontales que existen entre a_1, a_2, a_3 ... a_n y entre b_1, b_2, b_3 ... b_n. "Son estas series de nexos verticales y horizontales las que constituyen el poema como organismo" [37]. Pero tampoco debe olvidar el crítico que estas relaciones sintagmáticas presuponen otras complejas relaciones extra-sintagmáticas, que es necesario conocer para interpretar convenientemente las relaciones sintagmáticas. Aunque Dámaso Alonso no sea explícito en esta materia, nos parece que este reconocimiento de la importancia de las relaciones extra-sintagmáticas permite a la estilística de Dámaso Alonso, al menos en teoría, superar una visión formalística de la obra literaria.

La estilística, como acabamos de ver, se ocupa del signo poético bajo su doble aspecto de significante y significado. Esto indica que la indagación estilística puede tomar dos caminos: o partir del significante hacia el significado, o, inversamente, del significado hacia el significante. La primera operación es más frecuente que la segunda, porque es más fácil conocer la forma exterior que la interior: el significante es algo concreto y material, mientras que el significado sólo puede ser conocido mediante la intuición.

Importa acentuar, por último, que el análisis estilístico, tal como Dámaso Alonso lo entiende, presenta, en última instancia, una dimensión psicologista, porque, al incidir sobre las múltiples interdependencias comprobables entre los significantes y los significados, es como

37 *Ibid.*, p. 405.

si recreara las intuiciones selectivas que, en el alma del poeta, presidieron a la gestación del poema: "la investigación estilística se ve indirectamente llevada al momento auroral en que un mundo vago, de pensamientos, emociones, reminiscencias, que estaba en el alma del poeta, cuajó o plasmó en una criatura nítida, exacta: el poema" [38].

5. La intuición desempeña papel primordial tanto en el método de Leo Spitzer como en el de Dámaso Alonso, pues la piedra angular sobre la que ambos fundamentan sus indagaciones estilísticas es el conocimiento intuitivo de un determinado elemento o aspecto de un texto, conocimiento obtenido mediante la comunión simpatética entre el lector y la obra. Es cierto que, después, se sucederán los análisis comprobativos, las rigurosas indagaciones a través de la tesitura lingüística del texto; pero el factor nuclear de la investigación estilística, el factor que orienta y condiciona los mencionados análisis, sigue siendo aquella intuición auroral.

Y ¿cómo justificar o legitimar esa intuición, cómo adquirir la certeza de que el análisis estilístico no es prisionero de la subjetividad de quien lo realiza? Ante esta gravísima dificultad de orden metodológico, Spitzer adopta una actitud, digamos, "fideísta", subrayando que el método estilístico exige *talento* y *fe*, y presentando la explicación de textos como *a theodicy in a nutshell;* Dámaso Alonso revela bien sus dudas metodológicas y su inquietud espiritual, al admitir, en un ensayo reciente, que la intuición inicial, matriz de la indagación estilística, puede ser inexacta, resultando de ello, como es obvio, la inconsistencia de cualquier análisis ulterior [39].

Estos aspectos discutibles del método de Spitzer y de Dámaso Alonso explican las severas críticas de Charles Bruneau en un artículo polémico en que contrapone a la estilística idealista una estilística de raíces saussurianas [40]. Bruneau, que juntamente con R.-L. Wagner creó en la Sorbona una importante escuela de estudios de estilística [41],

---

38 *Ibid.*, p. 406.

39 Cfr. Dámaso Alonso, "Fanales de Antonio Machado", *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962.

40 Charles Bruneau, "La stylistique", *Romance philology*, 1951, V.

41 Véase una indicación de las principales obras salidas de esta escuela en Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, P.U.F., 1961, p. 82.

rechaza, por impresionista, la base intuicionista del método spitzeriano y propone una "estilística de los escritores que merezca el nombre de ciencia": inventarios meticulosos, completos hasta la exhaustividad, de los diversos elementos estilísticos que ocurren en una obra o en un conjunto de obras; espíritu de sumisión al texto, a la letra del texto, con repudio de las síntesis ambiciosas y prematuras, de las interpretaciones más o menos contaminadas de subjetivismo.

Se halla una concepción de estilística afín a la de Bruneau en varios discípulos del lingüista inglés John Firth [42], que proponen como fundamento indispensable del análisis estilístico una descripción lingüística rigurosa, utilizando un sistema descriptivo que sea adecuado "al análisis de todos los rasgos que tengan significación estilística" [43].

Esta estilística anti-idealista, que manifiesta la más viva desconfianza frente a los factores intuitivos y se basa en elementos precisos y objetivos, alcanzó su expresión más depurada con el llamado método "estilo-estadístico". La aplicación de los procedimientos y métodos de la investigación estadística al dominio del lenguaje constituye una importante orientación de la lingüística moderna, y sus resultados han sido particularmente fecundos en el campo de la lexicología [44]. Ahora bien, la definición misma del estilo como desviación frente a la norma parece solicitar un análisis estadístico del estilo de un autor o de un texto, a fin de comprobar cuantitativamente la amplitud y el sentido de esa desviación, la frecuencia de determinados elementos léxicos, de determinadas construcciones sintácticas, etc.

Las estadísticas lexicológicas han constituido el principal apoyo del método estilo-estadístico, ya que, según Pierre Guiraud, "la frecuencia de las palabras en un autor no es sólo uno de los elementos

---

42 Véase una exposición de este concepto de estilística en la obra de Nils Erik Enkvist, John Spencer y Michael J. Gregory, *Linguistics and style*, London, Oxford University Press, 1964.

43 Nils Erik Enkvist, "On defining style", *Linguistics and style*, p. 49.

44 Cfr. M. de Paiva Boléo, *Algumas tendências e perspectivas da linguistica moderna*, Coimbra, 1965, pp. 7 ss.; Maria Helena Mira Mateus, "Perspectivas da linguística actual. O método estatístico, a teoria da informação, a utilização de máquinas", *Revista de Portugal*, 1966, XXXI; y la desarrollada y muy sensata recensión crítica que acerca de este estudio publicó María José de Moura Santos en la *Revista portuguesa de filologia*, 1966-1967, vol. XIV, en cuyas páginas se halla una actualizada información bibliográfica sobre la materia.

más característicos de su visión y de su estilo, sino también el factor con que actúa más poderosamente sobre la sensibilidad del lector y sobre la lengua" [45]. Entre las informaciones más valiosas que tales estadísticas lexicológicas proporcionan al crítico, sobresale el conocimiento de las *palabras-temas* y de las *palabras-claves* de un autor o de un texto: las primeras son las palabras que un autor usa más frecuentemente y que, por tanto, predominan en su obra desde el punto de vista de la frecuencia absoluta; las segundas son las palabras que en los escritos de un autor aparecen con una frecuencia que se aparta de la norma de la lengua (frecuencia relativa). Los principales estudios teóricos y de aplicación del método estilo-estadístico se deben a Pierre Guiraud y a Charles Müller [46].

Los procedimientos estadísticos ofrecen sin duda a los estudios de estilística una fundamentación objetiva que elimina el riesgo de las intuiciones más o menos falibles: proporcionan números, resultados aritméticos, índices de frecuencia. Es necesario, sin embargo, averiguar si tales procedimientos podrán llevar a un análisis y a una comprensión adecuados de la obra literaria. Ante todo, importa denunciar aquellos estudios en que los resultados estadísticos constituyen elementos inertes que en nada contribuyen a la interpretación de la obra literaria en cuanto tal: el único medio de legitimar la aplicación de los procedimientos estadísticos al análisis estilístico de obras literarias consiste en demostrar que tales procedimientos hacen posible una intelección más exacta, un conocimiento más riguroso y profundo de los textos considerados. Porcentajes, sumas, multiplicaciones, etc., alineados macizamente a propósito de un texto poético, pueden tener el mayor interés para la lingüística, pero apenas pueden enmascarar

---

45 Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954, p. 97.

46 Pierre Guiraud, además de la obra antes mencionada, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, ha publicado: *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, P.U.F., 1960; *Index du vocabulaire du symbolisme*, en prensa (Paris, Klincksieck); *Index du vocabulaire de la tragédie classique*, en prensa (Paris, Klincksieck). Charles Muller es autor, entre otros, de los siguientes trabajos: *Essai de statistique lexicale. "L'Illusion comique" de Pierre Corneille*, Paris, Klincksieck, 1964; *Etude de statistique lexicale. Le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille*, Paris, Larousse, 1967; *Initiation à la statistique linguistique*, Paris, Larousse, 1968.

una forma de impotencia crítica ante el texto poético. En segundo lugar, los procedimientos estadísticos no se muestran capaces de tomar en consideración numerosos aspectos, tan sutiles y tan complejos, de los fenómenos estilísticos: plurisignificación, alusiones, efectos rítmicos, valor e influencia de los contextos, etc. La cuantificación de los elementos constitutivos de un texto literario nos parece, en efecto, instrumento grosero para la captación de sus valores estéticos, considerados en todos sus niveles y en todas sus implicaciones (simbólicas, míticas, sociológicas, etc.). Pierre Guiraud, por ejemplo, escribe que "las palabras 'faire', 'voir', 'jour', pueden repetirse más de cincuenta veces en los poemas de Valéry sin que esa repetición nos detenga, porque aquellas palabras figuran entre las más frecuentes de la lengua" [47]. Ahora bien, como observó muy certeramente Gérald Antoine, tal afirmación puede justificarse perfectamente por los métodos estadísticos, pero bastaría estar medianamente informado sobre las ideas y la sensibilidad estética de Paul Valéry para darse cuenta de que esas palabras son importantísimas para la comprensión del autor de *La jeune Parque*. ¿No fue el propio Valéry quien escribió, por ejemplo, que "mi primer movimiento de espíritu fue pensar en el *Hacer*? La idea de *Hacer* es la primera y la más humana. "Explicar" es siempre describir una manera de *Hacer:* es sólo rehacer por el pensamiento. El *Porqué* y el *Cómo*, que sólo son expresiones de lo que exige esta idea, se insertan en todo propósito, imponen ser satisfechos a cualquier precio" [48]. Y la creación poética ¿no es, según Valéry, esencialmente una *fabricación*? Y ¿no implica todo esto una determinada concepción del hombre y del espíritu? Es que, como decía el propio Valéry, "el número de los usos posibles de una palabra por un individuo es más importante que el número de las palabras de que puede disponer" [49], y la estadística, realizada con computadoras o sin ellas, simplifica brutalmente la cuestión. Entre el *hacer* emitido con tanta frecuencia por el hablante común, el *hacer* que es

---

[47] P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, p. 61. Cfr. Gérald Antoine, "La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes", *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, 1, pp. 56-57.

[48] Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, t. I, p. 891.

[49] *Ibid.*, p. 1.180.

uno de los verbos más anodinos, más usados y, por consiguiente, con menos capacidad informativa en cualquier lengua, y el *hacer* del idiolecto de Valéry, hay un abismo —y esa distancia es de naturaleza cualitativa.

6. La estilística literaria moderna presenta múltiples rasgos y tendencias. Para comprobarlo, basta recorrer las páginas de la *Bibliografía crítica de la nueva estilística* (Madrid, Gredos, 1955) elaborada por Helmut Hatzfeld. Al lado de los estudios estilísticos dedicados a un autor o a una obra, hallamos estudios dedicados a los estilos de época —barroco, rococó, romanticismo, etc.—, a elementos estilísticos aislados, tanto considerados en un autor o en una obra como en una época o en un movimiento literario, y hasta en una literatura nacional —el adjetivo, la metáfora, la sinestesia, la hipérbole, etc.—, a motivos estilísticos —la vida y la muerte, el tiempo, el espacio, la naturaleza—, a la comparación estilística de textos, a los caracteres estilísticos propios de los diferentes géneros literarios, etc. Según algunos autores, incluso habría llegado ya, después de tantos estudios estilísticos parcelares, el tiempo de las grandes síntesis, de la constitución de una *tipología de los estilos*. Y así, hace pocos años, Henri Morier publicó una ambiciosa *Psychologie des styles*, en cuyas páginas se dan la mano observaciones agudas y una terminología fantasiosa y caricaturesca.

Como observó certeramente Spitzer, la estilística ha venido a establecer un puente entre dos disciplinas que, a pesar de sus afinidades, se empeñaban en permanecer distanciadas: la lingüística y la crítica literaria. De esta colaboración interdisciplinar se han obtenido fecundos resultados, pero también se han producido algunas confusiones que es necesario denunciar y esclarecer. La principal y más perniciosa consiste en la reducción de la obra literaria al lenguaje, derivando de aquí la coincidencia entre lingüística y estilística, y fortaleciendo de este modo la condición de que el estudio de la obra literaria se debe identificar con su análisis lingüístico-estilístico. Ahora bien, la literatura no coincide pura y simplemente con el lenguaje: éste es el material necesario para la creación de la obra literaria; pero la obra literaria —obra de arte, objeto estético— es una realidad distinta de la materia en que está plasmada. En términos estructuralistas, podemos

decir que el sistema literario es un *sistema semiótico secundario* —o *sistema semiótico connotativo*, según la terminología de Hjelmslev—, porque utiliza como significante un *sistema semiótico primario*, que es el sistema lingüístico. Ahora bien, siendo así, es obvio que el conocimiento de un sistema no implica el conocimiento del otro, y es obvio también que resulta improcedente una simple transferencia de métodos y procedimientos de estudio, aunque el conocimiento del sistema primario sea factor importante para el conocimiento del sistema secundario.

Lamentablemente, esta autonomía recíproca de métodos, exigida por la naturaleza profunda del lenguaje y de la literatura, ha sido ignorada o despreciada por muchos lingüistas, que se arrogan derechos discrecionales en el estudio de las obras literarias, como si bastase conocer la disciplina de la lingüística y conocer científicamente la lengua en que una obra está escrita para comprender bien esa misma obra. Nadie puede condenar o menospreciar el estudio lingüístico de una obra literaria, siempre que los autores de tales estudios permanezcan en el dominio de la lingüística: lo que nos parece altamente censurable es que tales estudios pretendan ser, disfrazada o explícitamente, una explicación de la obra literaria.

Estas observaciones —conviene acentuarlo— no pretenden disminuir la importancia de la lingüística para los estudios estilísticos y, consecuentemente, para la crítica literaria; se limitan a llamar la atención sobre la necesidad de mantener separados los métodos de dos disciplinas que tienen objetos de estudio diferentes, puesto que la colaboración interdisciplinar, como juiciosamente recordó Pierre Macherey, no debe confundirse con la "colonización" de una disciplina por otra [50]. La lingüística, además de otros beneficios, ofrece a la estilística un elemento fundamental: el conocimiento del estadio de la lengua, de la norma lingüística vigente en la fecha en que una obra literaria ha sido creada. En efecto, si el estilo puede ser definido como *desviación* frente a una *norma*, como *elección* entre las posibilidades expresivas de un determinado sistema lingüístico, resulta indispensable conocer la norma y el sistema para explicar y valorar correc-

50 Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, p. 160.

tamente la desviación y la elección. En esta perspectiva, como fácilmente se deduce, cobra relieve la interdependencia de una *estilística de la lengua* y una *estilística del habla.*

Como vimos, en Karl Vossler, en Leo Spitzer y, hasta cierto punto, también en Dámaso Alonso, la estilística se presenta impregnada de psicologismo, aceptando como postulado la existencia de un vínculo directo y unívoco entre un elemento estilístico y la interioridad de su autor. Así, el análisis sincrónico de la obra queda al servicio de un geneticismo más o menos comedido, pero sobre tal análisis pesan, sin duda, los peligros y las limitaciones de la *falacia biográfica* de que habla el propio Spitzer.

Tal concepción psicologista del estilo representa una errónea interpretación romántica y neo-romántica de la famosa máxima de Buffon: "el estilo es el hombre mismo" [51], ya que presupone la creación literaria como confesión, como efusión de una sensibilidad y de un temperamento. No es necesario repetir aquí la crítica que ya nos mereció en la presente obra semejante teoría de la creación literaria [52], pero no resistimos a la tentación de transcribir lo que a este propósito escribió Max Jacob en el prefacio de *Cornet à dés* (1916): "Buffon dijo: 'El estilo, es el hombre mismo'. Lo que significa que un escritor debe escribir con su sangre. La definición es saludable, pero no me parece exacta. Lo que es el hombre mismo es su lenguaje, su sensibilidad: hay razón para decir: exprésese con las palabras que le son propias. Es equivocado creer que esto sea el estilo. ¿Por qué pretender dar del estilo en literatura una definición diversa de la que tiene en las diferentes artes? El estilo es la voluntad de exteriorizarse a través de medios elegidos. Es general, como en Buffon, la confusión entre lengua y estilo, porque pocos hombres tienen necesidad de un arte voluntario, es decir, de su propio arte, y porque todos tienen necesidad de humanidad en la expresión" [53].

---

51 En realidad, Buffon no pretendía afirmar que el estilo traduzca el carácter del autor. Su máxima significa que el estilo constituye algo inamovible en relación con el autor, algo que le pertenece específicamente, a diferencia de los hechos, de los conocimientos y de los descubrimientos, que están fuera del hombre.

52 Cfr., cap. III, § 2.2.

53 Texto reproducido en facsímil en el estudio de Gérald Antoine, "La

Este concepto psicologista de estilo es responsable de una forma de crítica estilística en que confluyen un impresionismo desenfrenado y un disfrazado biografismo —la búsqueda de un sentimiento, de una emoción del escritor por detrás de una sonoridad verbal, de un vocablo o de una construcción sintáctica— y lleva inevitablemente a la disolución de la obra literaria como objeto estético.

Para evitar tal orientación de la estilística se impone, como aconsejaba Leo Spitzer en los últimos años de su vida, considerar como objeto de estudio de la estilística la organización verbal de la obra literaria, el modo de utilizar el escritor la lengua para realizar una obra de arte. Para ello es necesario sustituir el concepto psicologista de estilo por un concepto funcional como el que propone el Prof. Herculano de Carvalho, que se revela tan valioso desde un punto de vista estrictamente lingüístico como desde un punto de vista literario: "entenderemos, pues, *el estilo como el conjunto objetivo de características formales ofrecidas por un texto como resultado de la adecuación del instrumento lingüístico a las finalidades específicas del acto en que fue producido*" [54].

Pero, más allá del *hecho* de estilo, de los caracteres estilísticos perceptibles objetivamente en el texto, ¿no existe un *acto* de estilo y, por tanto, un agente, un *ego* que genera, condiciona o determina el hecho de estilo? Y ¿no es necesario estudiar estos aspectos del estilo? Indudablemente; pero todo depende de la óptica y de la metodología adoptadas: es necesario partir de una concepción adecuada del acto creador, no buscar una relación directa e inmediata entre un hecho de estilo y la subjetividad del escritor, buscar apoyo en los conocimientos que la moderna psicología proporciona. Así proceden, por ejemplo, críticos como Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Charles Mauron, etc. Entre este estudio sistemático del psiquismo de un escritor a partir de un análisis de su estilo y la estilística psicologista basada sólo en la intuición y en el impresionismo hay gran distancia. Creemos que la aplicación del psicoanálisis a este dominio de la estilística viene incluso a ensanchar y completar el concepto de estilo en-

stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes", *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, 1, p. 58.

[54] José G. Herculano de Carvalho, *Teoria da linguagem*, Coimbra, Atlântida, 1967, p. 303.

tendido en términos de *elección, adecuación* u otros semejantes, porque así se pone de relieve el carácter inconsciente del uso de ciertos elementos estilísticos —obsesiones vocabulares, metafóricas, etc. De este modo confluyen en la noción de estilo factores históricos —tradición retórica, géneros literarios, fuentes, influencias, etc.—, factores psíquicos y una finalidad estética.

Si la juiciosa utilización de los conocimientos ofrecidos por el psicoanálisis puede enriquecer y precisar así el concepto de estilo, lo mismo acontece con la aproximación entre estilística y sociología. El estilo de un autor o de una obra se halla visceralmente ligado a una visión del mundo y de la vida, a una experiencia social y a una ideología. Los análisis estilísticos exclusivamente centrados en las estructuras retórico-formales de la obra literaria descuidan estas importantes vinculaciones e implicaciones del estilo. En oposición a tales formas de estilística, Erich Auerbach expuso, en su famosa obra *Mimesis* [55], un concepto no formalista de estilo, entendiendo por estilo el modo peculiar como el escritor organiza e interpreta la realidad, y estableciendo, por tanto, como tarea de la estilística el estudio de la semántica ideológica y sociológica subyacente a cualquier estilo. En vez del nexo entre estilo y sentimiento, que hallamos en la teoría spitzeriana, aparece en Auerbach la vinculación entre estilo e ideología, entre estilo y concepción de la realidad.

Posición similar se comprueba en un discípulo de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, quien, a partir de las reflexiones de Ortega y Gasset sobre el valor de la *circunstancia* para la estructuración del yo, reincorpora a la estilística el "yo social" del escritor, considerando la cosmovisión del artista como uno de los elementos fundamentales que generan su estilo: "Nuestra personalidad no queda, pues, agotada en el yo íntimo; abarca, insisto, el yo social, mucho más importante cuantitativamente que aquél; *y es a esa región de la personalidad a quien hay que achacar lo que de colectivo o mostrenco exista en un poema:* los ingredientes étnicos tanto como el lenguaje general, de época, de era; e incluso el lenguaje que específicamente se atribuye

[55] Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950. Sobre el método estilístico de Auerbach, véase el penetrante ensayo de Aurelio Roncaglia que sirve de prólogo a la traducción italiana de *Mimesis* (Torino, Einaudi, 1956).

al género literario dado" [56]. En esta perspectiva, la estilística trasciende el análisis puramente sincrónico de los significantes y de los significados y recobra una dimensión diacrónica e ideológica, transformándose en un instrumento de dilucidación de la propia historicidad de la obra literaria.

---

56 Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2.ª ed. corr. y aum., Madrid, Gredos, 1968, p. 21.

XVI

¿BAJO EL SIGNO DE BABEL?

1. La evocación de Babel a propósito de la crítica literaria contemporánea es ya lugar común de la crítica de dicha crítica. En el dominio de la crítica literaria, en efecto, han confluido, ya bajo el signo de la integración o de la síncrisis, ya bajo el signo del conflicto, dispares lenguajes y metalenguajes oriundos de múltiples cuadrantes y animados por antagónicos designios. Sociólogos y lingüistas, antropólogos y psicólogos se han ocupado con frecuencia de problemas literarios, transfiriendo a tal campo de estudios, en mayor o menor medida, métodos y terminología de sus disciplinas; muchos críticos literarios, atraídos por la boga de los contactos interdisciplinares o deseosos de hallar un apoyo que juzgan sólido para sus estudios, recurren igualmente a los procesos de análisis y al léxico característicos de otras disciplinas científicas.

Tal confluencia de métodos, procedimientos y terminologías puede ser interpretada positivamente, como signo de la amplia —pudiéramos decir universal— semanticidad de la literatura; pero, considerada en otra perspectiva, puede ser legítimamente juzgada como perniciosa, por transformar los estudios literarios en una especie de tierra de nadie donde, so capa de exigencias y principios científicos, tienen libre curso varias formas de aventurerismo intelectual.

2. En estos últimos años se ha hablado mucho de *nueva crítica* y de *crítica estructuralista*, y se han producido, en torno a tales ex-

presiones y conceptos, muchas querellas y gran confusión. Debe reconocerse que esta situación polémica es particularmente característica de la crítica literaria francesa contemporánea, la cual, como ya aconteció otras veces, ha actuado como poderoso resonador con relación a ciertos problemas de toda la crítica actual.

¿En qué consiste la llamada *nouvelle critique*? Lo mismo que sucede con el *new criticism* norteamericano, aquella expresión debe ser comprendida como denotadora de una orientación diferente en relación con los estudios literarios tradicionales, en relación con una crítica considerada antigua, o, más crudamente, envejecida, gastada e impotente para interrogar e interpretar las obras literarias.

No es difícil comprender las raíces de este conflicto si fijamos la atención en la situación particular de la crítica literaria francesa en la década de los años cincuenta. En las universidades sigue prevaleciendo una orientación historicista, tributaria del positivismo ochocentista y de un lansonismo muchas veces deformado o mal comprendido, de donde resulta una desvalorización más o menos notoria de la literatura como literatura y una aguda desconfianza ante nuevos métodos de análisis. Franco Simone, al estudiar las circunstancias culturales que explican en parte la *nouvelle critique*, recuerda con razón que en la década de los años cincuenta se desconocían generalmente en Francia las obras de Leo Spitzer, de Erich Auerbach, de René Wellek, lo que equivale a decir que eran mal conocidos o ignorados algunos de los rumbos fundamentales de la estilística y el *new criticism* anglo-americano [1]. A pesar de los nuevos horizontes abiertos a la crítica literaria francesa por escritores como Proust y Valéry, por algunos colaboradores de la *Nouvelle Revue Française* como Thibaudet, Rivière y Du Bos, la enseñanza universitaria de la literatura seguía preocupándose esencialmente de hechos, de elementos biográficos y de fuentes. Lo que, en aquella época, ya no era de ningún modo novedad en la enseñanza universitaria americana, inglesa o de otros países europeos —Suiza, España, Italia—, constituía aún en Francia materia desconocida. Recordemos tan sólo, por ejemplo, cuán lenta y difícil ha sido

[1] Franco Simone, "Introduzione storica alla *nouvelle critique*", en *Quatre conférences sur la "nouvelle critique"*, suplemento del núm. 34 de la revista *Studi francesi* (enero-abril de 1968).

la penetración en la historiografía francesa de los conceptos periodológicos de manierismo y barroco...

Este conservadurismo de la crítica universitaria francesa explica indudablemente la reacción violenta provocada y alimentada tanto por pensadores y críticos extrauniversitarios como Sartre y Gaëtan Picon, como por profesores universitarios, algunos de origen suizo, como Gaston Bachelard, Jean Starobinski, Georges Poulet, Lucien Goldmann, Roland Barthes, Gérard Genette, etc. La audacia de algunos de los heraldos de las nuevas teorías y la hostilidad desdeñosa o sarcástica mostrada frente a ellos por algunos representantes de la crítica universitaria tradicional, sólo contribuyeron a dar fueros de escándalo y de lucha encarnizada a lo que era ineluctable desacuerdo de teorías, métodos y lenguajes.

Pero, más allá de esta oposición generalizada frente a una crítica universitaria conservadora, historicista, más o menos sometida a la lección lansoniana, ¿qué es lo que permite hallar un denominador común para la *nouvelle critique?* Roland Barthes escribe lúcidamente que lo que permite aproximar la obra crítica de los autores arriba mencionados y de otros como Jean-Paul Weber, Jean-Pierre Richard y René Girard, es el hecho de que "su aproximación a la obra literaria puede ser vinculada, más o menos, pero en todo caso de modo consciente, a una de las grandes ideologías del momento, existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología, por lo cual se podría designar también esta crítica como *ideológica,* por oposición a la primera [la crítica universitaria], que rehusa toda ideología y no reivindica sino un método objetivo" [2]. Reconocer, sin embargo, la validez de este denominador común equivale *ipso facto* a admitir que la designación de *nouvelle critique* recubre experiencias críticas, métodos y lenguajes muy divergentes: por ejemplo, entre el *análisis temático* de Jean-Paul Weber, informado por principios y conceptos de raíz psicoanalítica procedentes de un freudismo más o menos distorsionado, y el *estructuralismo genético* de Lucien Goldmann, de orientación marxista, la distancia es tan grande que no es posible encontrarles líneas de similaridad.

---

[2] Roland Barthes, *Essais critiques,* Paris, Aux Éditions du Seuil, 1964, página 246.

3. En los años más recientes, el *estructuralismo* ha hecho su aparición altisonante en el dominio de la crítica literaria, viniendo a enriquecer y a confundir todavía más el panorama de la *nueva crítica*. Trátase de un dominio del saber aún mal esclarecido, donde las vacilaciones y las divergencias son frecuentes y acentuadas, aunque se vislumbren algunos resultados benéficos. Adelantándonos a lo que podría ser una conclusión de este parágrafo, diremos que la aplicación del estructuralismo a la crítica literaria será más fecunda por los problemas suscitados que por los frutos tangibles, concretos, que de ella puedan recogerse.

A la galopante inflación estructuralista de los últimos tiempos, cuyo principal exportador es la cultura francesa, ha contribuido decisivamente la aplicación del método estructuralista a diversas disciplinas científicas —sociología, economía, antropología, psicoanálisis— y la transformación del estructuralismo, entendido como método de análisis, en teoría epistemológica y, más latamente, en filosofía. No nos extenderemos en el análisis de esta singular expansión del estructuralismo a los más diversos dominios de las ciencias humanas, porque examinar los supuestos y las consecuencias de la aplicación del estructuralismo a la sociología, al psicoanálisis, etc., exige conocimientos específicos que no tenemos, y porque los resultados de tal análisis serían escasamente provechosos para el esclarecimiento de los problemas que aquí nos ocupan [3]. Nos limitaremos a observar que no aceptamos la opinión de que la "ola" estructuralista sea explicable como un fenómeno de moda, aunque ciertamente participe, como sucede con otras teorías e ideologías, del aura prestigiosa que envuelve a todo lo que trae el sello de la novedad.

La prioridad en la utilización científica de los vocablos y conceptos de "estructura", "estructural" y "estructuralismo" le cabe a la lingüística [4]. La enseñanza de Ferdinand de Saussure, tanto en París,

---

[3] Sobre la aplicación del estructuralismo a diversas disciplinas científicas, véase la buena síntesis proporcionada por Jean Piaget en *Le structuralisme*, Paris, P.U.F. (col. "Que sais-je"?), 1968.

[4] Véase una breve historia del origen y desarrollo del concepto de estructura en lingüística en É. Benveniste, "*Structure* en linguistique", *Sens et usages du terme structure*, ed. por Roger Bastide, The Hague, Mouton & Co. — 'S-Gravenhage, 1962. Sobre la lingüística estructural, cfr. Giulio C. Lepschy, *La*

donde el maestro suizo dio lecciones entre 1881 y 1891, en la *École des Hautes Études*, como en Ginebra —de sus lecciones en esta ciudad nació el famoso *Cours de linguistique générale* (obra póstuma, cuya primera edición data de 1916, redactada por Charles Bally y A. Sechehaye a base de apuntes de clase recogidos por alumnos de Saussure)—, es considerada como la matriz del estructuralismo lingüístico. Las teorías estructuralistas del lenguaje se desarrollaron sobre todo desde el fin de la tercera década de este siglo, con el Círculo Lingüístico de Praga, fundado en octubre de 1926, cuna de la fonología, y en cuyos trabajos y publicaciones se distinguieron lingüistas como los checos Mukarovsky y Trnka, los rusos Jakobson y Trubetzkoy, los franceses Benveniste y Martinet, etc.; con la escuela lingüística de Copenhague, cuyo órgano representativo, la revista *Acta linguistica (Revue internationale de linguistique structurale)*, fue dirigido primero por Vigo Bröndal y luego por Luis Hjelmslev, principal responsable de la elaboración de la *glosemática*, "un álgebra de la lengua, que opera con entidades sin nombre, es decir, con entidades designadas arbitrariamente, que no tienen designación natural"; y, finalmente, con lingüistas norteamericanos como Edward Sapir y Leonard Bloomfield. Es ya lugar común afirmar que no existe un estructuralismo lingüístico, sino múltiples estructuralismos lingüísticos. Sin embargo, es posible establecer algunos conceptos y principios metodológicos que, aunque puedan presentar cierto margen de variación entre una y otra corriente estructuralista, justifican que se hable, en singular y con una extensión universal, de una "lingüística estructuralista". Mencionemos, entre tales conceptos y principios, los siguientes: noción de *modelo*; oposición de *lengua/habla*; oposición de *plano sintagmático/plano paradigmático*; oposición de *sincronía/diacronía*[5].

Por su prioridad en el dominio de las investigaciones estructuralistas y por la fecundidad de los resultados obtenidos, hace varios años que la lingüística viene desempeñando, en relación con otras ciencias, el papel de ciencia piloto. Como ya dijimos arriba, las teorías

linguistica strutturale, Torino, Einaudi, 1966, donde se da copiosa bibliografía.

[5] Todos estos conceptos y oposiciones son de origen saussuriano.

estructuralistas se extendieron en las últimas décadas a diversos sectores científicos, como el de la antropología, el de la sociología, el de la economía, etc. En el dominio de la psicología, el estructuralismo se afirmó desde bastante pronto, antes incluso de la publicación del *Cours de linguistique générale* de Saussure, pues datan de 1912 los trabajos de Köhler y de Wertheimer que sirvieron de base a la *Gestalttheorie*. Hace ya más de treinta años que Trubetzkoy, fundador de la fonología, afirmaba que "la época en que vivimos se caracteriza por la tendencia de todas las disciplinas científicas a sustituir el atomismo por el estructuralismo y el individualismo por el universalismo (en el sentido filosófico de estos términos, naturalmente). Esta tendencia puede observarse en física, en química, en biología, en psicología, en la ciencia económica, etc. La fonología actual no está, por consiguiente, aislada. Forma parte de un movimiento científico más amplio" [6].

En el dominio literario, la primera contribución importante a la constitución de una teoría estructuralista de la crítica —contribución preñada de futuras perspectivas y todavía deficientemente conocida y explorada— fue la del formalismo ruso. Como tuvimos ocasión de exponer en el capítulo XIII, los formalistas rusos conciben la literatura y la obra literaria como sistemas, analizan el cambio literario en términos estructurales, discuten el problema de las relaciones entre sincronía y diacronía, etc. El *new criticism* norteamericano, con su concepción contextualista de la obra literaria, se orienta igualmente hacia una teoría estructuralista de la crítica literaria, aunque sus contribuciones, en este dominio, no nos parezcan tan fecundas como las del formalismo ruso. Un autor como René Wellek, en cuya rica personalidad de crítico confluyen lo aprendido en el Círculo Lingüístico de Praga, la influencia de la estética fenomenológica de Roman Ingarden [7] y ciertos principios del *new criticism* anglo-americano, escribe en una de sus últimas obras estas reveladoras palabras: "La obra de arte [...] puede ser concebida como una estructura estratificada de signos y significados totalmente distinta de

[6] Texto citado en la obra *Sens et usages du terme structure*, p. 36.

[7] La presencia de la estética de Ingarden, sobre todo de su concepción de la obra literaria como sistema de estratos, es bien evidente en los capítulos II y XII de *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren.

los procedimientos mentales del autor en el momento de la composición y, por tanto, distinta de las influencias que pueden haber formado su espíritu. Existe lo que ya se ha llamado correctamente un "hiato ontológico" entre la psicología del autor y la obra de arte, entre la vida y la sociedad, por un lado, y el objeto estético" [8]. En los años más recientes, la aplicación de los métodos estructuralistas al estudio de la literatura ha recibido grandes influencias de la lingüística, de la antropología estructural, cuyo maestro indiscutido es Claude Lévi-Strauss, de la psicología *gestaltista* y de la sociología estructural.

Si el estructuralismo, en el dominio de la lingüística, presenta múltiples orientaciones, en el campo de los estudios literarios, tal diversidad es quizá más acentuada aún. Intentemos, sin embargo, esbozar una problemática común a las diversas corrientes de crítica literaria estructuralista.

En primer lugar, la concepción de la obra literaria como una *estructura*, es decir, un todo formado por elementos solidarios entre sí e interligados por una tensión dinámica, siendo regido el conjunto por una finalidad que se impone a los elementos constitutivos del todo y a sus finalidades particulares. Esta definición de estructura, así presentada, no se aparta de las definiciones que han ofrecido diversos lingüistas, antropólogos y pensadores [9], y sus elementos dorsales consisten, como puede verse, en las ideas de totalidad e interdependencia. Si, no obstante, aceptamos una definición más compleja de estructura, como la que propone Jean Piaget —la estructura como un sistema que se define por los principios de totalidad, transformación y auto-regulación— [10], definición que parece adecuarse con exactitud a las estructuras psicológicas, lingüísticas y sociológicas, en tal caso creemos que es imposible definir la obra literaria como una estructura.

Fijémonos, sin embargo, en la definición que presentamos de la obra literaria como estructura. ¿Será de tal modo nueva que pueda constituir, por sí misma, el fundamento de una revolución, o al me-

---

[8] René Wellek, *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 1963, p. 293.

[9] Véanse algunas de esas definiciones en la introducción de Eduardo Prado Coelho al vol. *Estruturalismo*, Lisboa, Portugália Editora, 1968, p. XXI.

[10] Cfr. Jean Piaget, *op. cit.*, pp. 5 ss.

nos de una mutación importante, en el campo de la crítica literaria? No lo creemos, porque, en verdad, tal concepción de la obra literaria no constituye ninguna novedad. Ya la *Poética* de Aristóteles presenta una concepción orgánica de la obra poética, y los artistas y críticos románticos expusieron también con mucha frecuencia su concepción de la obra literaria como un organismo. August Wilhelm Schlegel, por ejemplo, escribe: "La forma mecánica es la que se confiere a una materia por medio de influjos exteriores; es como una adición accidental sin relación alguna con su naturaleza (así, por ejemplo, cuando damos una conformación arbitraria a una masa blanda, de modo que pueda conservarla después de endurecida). En cambio, la forma orgánica es innata, se despliega de dentro a fuera, adquiere su determinación simultáneamente con el desarrollo del germen [...]. También dentro de las bellas artes todas las formas genuinas son orgánicas, o sea, están determinadas por el contenido de la obra artística [...]. Si hemos de considerar las obras de arte como totalidades organizadas, entonces esta insurrección de las partes individuales contra la unidad del conjunto será exactamente lo mismo que en el mundo orgánico es la putrefacción..." [11]. La idea de la obra literaria como un todo organizado, como una estructura que debe ser estudiada precisamente en su perspectiva total y en las relaciones de solidaridad inconsútil que cada una de las partes mantiene con el todo, constituye un principio hermenéutico primordial de la crítica estilística de Spitzer, de Dámaso Alonso, de Erich Auerbach. En este sentido, Leo Spitzer puede considerar con razón como estructuralista buena parte de sus análisis estilísticos [12].

¿Dónde reside, entonces, la novedad de la llamada crítica estructuralista? En la perspectiva adoptada para describir y explicar las estructuras literarias. La crítica debe describir exhaustivamente los elementos que constituyen el todo, las relaciones existentes entre ellos —relaciones configuradoras de la estructura— y las respectivas funciones (subordinadas a la teleología del todo), utilizando un procedi-

---

[11] *Apud* René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. II; *El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 60-61.

[12] Leo Spitzer, "Les études de style et les différents pays", *Langue et littérature*, Actes du VIII[e] Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 27.

miento analítico orgánico y una terminología rigurosa. Esta descripción estructural no tiene como objetivo explicar el contenido, el significado de la obra, sino analizar las reglas combinatorias que están en la base del funcionamiento del sistema semiótico de la obra literaria, exactamente como la lingüística más reciente se propone "describir la *gramaticalidad* de las frases, no su significación" (Roland Barthes). El propósito de la actividad estructuralista no es, por consiguiente, la dilucidación de los aspectos concretos e individuales de la obra literaria, sino la construcción y la descripción del *modelo* invariante que define el micro-universo semántico de una obra literaria y permite comprender el funcionamiento de ese micro-universo. La *modelización* de una obra literaria —o de un *corpus* literario— presupone dos momentos: primero, el crítico debe desmontar la estructura de la obra para identificar las unidades significativas mínimas que es posible determinar dentro del sistema (como los fonemas y los monemas de la lingüística, o como los mitemas de Lévi-Strauss); después, excluyendo todos los elementos considerados no pertinentes, el crítico debe reconstruir el objeto literario, elaborando un modelo provisto de capacidad heurística en relación con la obra. Este método de investigación estructural, cuyo paradigma dejó V. Propp en su famosa *Morfologija skazki*, ha sido aplicado sobre todo en el análisis de las estructuras narrativas [13].

Semejante teoría de la crítica literaria, indudablemente influida por los modelos cibernéticos y por los esquemas de la teoría de la información, presupone la concepción de la literatura como *ars combinatoria* —concepción de la literatura que los corifeos del estructuralismo no inventaron, pues ya se encuentra en Mallarmé y, más explícitamente, en Paul Valéry, cuando éste afirma, por ejemplo, que "el poeta que multiplica las figuras no hace, por consiguiente, sino reencontrar en sí mismo el lenguaje en el *estado naciente*. Por lo demás, mirando las cosas desde muy alto, ¿no se puede considerar al Lenguaje en sí como la obra maestra de las obras maestras literarias, pues toda creación en este orden se reduce a una combinación de las potencialidades de un vocabulario dado, según formas instituidas de una vez para siempre?" [14]. Reduciendo así la actividad literaria a un

[13] Cfr., en la presente obra, las pp. 404-406.

[14] Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, t. I, pp. 1.440-1.441.

juego combinatorio, Valéry configuraba el "espacio literario" como un espacio cerrado, pues "las combinaciones no son infinitas en número; y si nos divirtiésemos haciendo la historia de las sorpresas que fueron imaginadas desde hace un siglo, así como de las obras producidas a base de provocar un efecto de espanto —ya por la extrañeza, las desviaciones sistemáticas, las *anamorfosis,* ya por las violencias de lenguaje, o la enormidad de las confesiones, se formaría bastante fácilmente el cuadro de esas desviaciones, absolutas o relativas, en el cual aparecería alguna distribución curiosamente simétrica de los medios para ser original" [15].

Y ¿con qué legitimidad se pretende ampliar a toda la literatura este estatuto de universo clausurado, de inventario cerrado, que cierto Valéry —el Valéry de la tentación estática del *Cimetière marin,* no el Valéry de la energía atorbellinada del final del mismo poema— decretó para la creación literaria? Y ¿con qué derecho se pretende transferir al dominio de la literatura un método analítico como el de Propp, establecido en función de un específico objeto de estudio —el universo estereotipado y anquilosado de los cuentos populares—? En este momento se impone una comprobación de capital importancia: un balance, aunque sea superficial, de los resultados científicos obtenidos por el estructuralismo revela claramente que tales resultados han sido principalmente fecundos, y hasta fascinantes, siempre que se ha tratado de analizar un inventario relativamente cerrado, una totalidad clausurada —culturas primitivas, mitos arcaicos, realidades más o menos arbitrariamente vaciadas de historicidad—, pero han sido mucho menos fructíferos siempre que se ha querido analizar inventarios abiertos, en devenir, sometidos a impulsos creadores o transformadores de varia naturaleza —dominio de la macrosociología y de la crítica literaria, por ejemplo. Y, por eso mismo, y por respeto a la verdad, un crítico tan inteligente como Gérard Genette, aunque fascinado por los métodos estructuralistas y por la idea valéryana de la literatura como *ars combinatoria,* hubo de reconocer que es necesario admitir una fragmentación del campo literario en dos sectores: el sector de la literatura viva, que se trasmuda, se metamorfosea, problematiza el mundo y angustia o exalta al hombre, y no puede

[15] Paul Valéry, *op. cit.,* p. 1.488.

ser analizado según los moldes estructuralistas, y el sector de la literatura "de significado perdido", de la literatura anquilosada en el tiempo y en el espacio, similar a las culturas totémicas, el sector de la literatura popular y de la infraliteratura (melodrama, novela folletinesca...), que constituye terreno propicio para las indagaciones estructuralistas [16].

Ante tales afirmaciones, cualquier lector medianamente suspicaz medita perplejo sobre las incongruencias de una *nueva crítica* que desautoriza a la historia literaria tradicional por el hecho de prestar demasiada atención a los autores de segundo y tercer orden y viene a señalar como terreno ideal para la aplicación de uno de sus métodos de vanguardia —el método estructuralista— la literatura fosilizada, la literatura muerta, la infraliteratura (que es una literatura que ha nacido muerta)... Jean Starobinski, una de las voces más claras y profundas de la *nueva crítica*, escribe certeramente que "un estructuralismo radical no es plenamente adecuado sino para una literatura que fuese juego reglado en una sociedad reglada: y no habrá que extrañarse, sin duda, de que los resultados más satisfactorios del estructuralismo sean los que se obtuvieron en el análisis de los mitos primitivos o de los cuentos populares" [17].

En efecto, en el dominio de la crítica literaria nos parece sumamente pernicioso concebir el funcionamiento y la significación de las estructuras literarias de forma artística, como lo hace a veces Roland Barthes, refiriéndose a la literatura como si fuese uno de los "sistemas homeostáticos, es decir, sistemas cuya función no es comunicar un significado objetivo, exterior y preexistente al sistema, sino crear simplemente un equilibrio de funcionamiento, una significación en movimiento" [18]. También nosotros creemos, como tuvimos ocasión de exponer en capítulos anteriores, que la obra literaria no comporta un mensaje o un conocimiento preexistentes a ella; pero la concepción artística de las estructuras literarias defendida por Barthes en este texto es profundamente inexacta, porque ignora o desprecia la anastomosis de la creación literaria con la realidad y porque desconoce

16 Gérard Genette, *Figures*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966, pp. 159 ss.

17 Jean Starobinski, "La relation critique", *Quatre conférences sur la "nouvelle critique"*, p. 38.

18 Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 156.

o silencia las transformaciones y las perturbaciones que imponen a las estructuras literarias la historia y la mutación de los factores sociales. Por eso estamos de acuerdo con Jacques Derrida cuando habla, en un ensayo admirable, del carácter crepuscular, del *pathos* melancólico de la conciencia estructuralista, "reflexión de lo acabado, de lo constituido, de lo *construido*" [19].

Actitud muy diferente —y válida, según creemos— hallamos en otros estructuralistas, para quienes la obra literaria constituye una estructura que necesita ser analizada adecuadamente, pero una estructura que expresa la odisea existencial del hombre, que se halla intencionalmente vinculada a la realidad, que significa el mundo. Así se recupera el elemento existencial, la historia, la "fuerza" (en el sentido que Derrida da al vocablo), sin disolver ni siquiera minimizar la estructura, la forma. Todo signo exige *aliquid* a lo que sustituye y a lo que tiende; toda semiótica desemboca en una semántica. Así, Jean Rousset escribe que "sólo hay forma aprensible donde se diseña un acuerdo o una relación, una línea de fuerzas, una figura asediante, una trama de presencias o de ecos, una red de convergencias; llamaré *estructuras* a esas constantes formales, a esas vinculaciones que revelan un universo mental" [20]. Así se funden inextricablemente estilo y visión del mundo, forma y experiencia vital, estructura y pensamiento. Más vigorosa y profundamente aún que Jean Rousset, Serge Doubrovsky condena toda concepción de una literatura autística, subrayando que las estructuras de la obra literaria, la palabra, la imagen, "no son entidades autónomas, sino actos intencionales, que se definen por una relación de trascendencia. No es sólo Sartre; es Blanchot quien nos lo recuerda: "la negación sólo se puede realizar a partir de la realidad negada por ella". Comprender la literatura no puede ser restringirla a su literariedad; es articular su poder de negación a la totalidad de lo real que se revela en ella y a través de ella" [21].

Toda la problemática que acabamos de considerar está en relación con una de las oposiciones fundamentales de la lingüística es-

---

[19] Véase en la obra de Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris, Aux Éditions du Seuil, 1967), el ensayo "Force et signification".

[20] Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, pp. XI-XII.

[21] Serge Doubrovsky, "Critique et existence", *Les chemins actuels de la critique*, Paris, col. 10/18, 1968, p. 155.

tructural y de todo el estructuralismo —la oposición *sincronía/diacronía*. Esta dicotomía, tal como se halla formulada en la obra de Ferdinand de Saussure, tiene un valor metodológico y operativo: en múltiples dominios del saber es necesario distinguir dos ejes —el *eje de las simultaneidades*, que atañe a las relaciones comprobables entre cosas coexistentes y del que se excluye toda intervención del tiempo, y el *eje de las sucesividades*, donde se considera cada cosa a su vez, y donde las cosas del eje de las simultaneidades son analizadas en la perspectiva de su desarrollo temporal y, por consiguiente, de su transformación. Todos los sistemas de valores dotados de una organización compleja y rigurosa exigen un análisis orientado en una perspectiva doble: en la perspectiva ofrecida por el eje de las simultaneidades y en la ofrecida por el eje de las sucesividades. Al análisis orientado en la primera perspectiva lo llamaremos *estático* o *sincrónico*; al análisis orientado en la otra perspectiva lo llamaremos *evolutivo* o *diacrónico*. Así, pues, la lingüística sincrónica estudia la lengua —y recordemos que la lengua, según Saussure, "es un sistema cuyas partes todas pueden y deben ser consideradas en su solidaridad sincrónica"— independientemente del factor tiempo, sin tener en cuenta las transformaciones sufridas por el sistema a lo largo de la historia. Sólo un estudio sincrónico, independiente de la diacronía y lógicamente prioritario con relación a ésta, puede explicar científicamente lo esencial del fenómeno lingüístico: "No existe lengua ni ciencia de la lengua sino con la condición inicial de hacer abstracción de lo que precedió, de lo que une las épocas entre sí" [22].

En todas las grandes corrientes de la lingüística estructural hallamos como elemento de primera importancia la oposición sincronía/diacronía [23], comprobándose que, mientras algunas de estas corrientes —por ejemplo la glosemática de Hjelmslev y la lingüística de L. Bloomfield— conceden valor preponderante y hasta exclusivo a la sincronía, pretendiendo estudiar las estructuras lingüísticas dentro

---

22 R. Godel, *Les sources manuscrites du "Cours de linguistique générale" de F. de Saussure*, Genève, Droz, 1957, p. 186.

23 Sobre los problemas metodológicos y filosóficos suscitados por la oposición sincronía/diacronía en el estudio del lenguaje, véase: E. Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia*, Montevideo, 1958; André Jacob, *Temps et langage*, Paris, Colin, 1967.

de una pura perspectiva sincrónica, otras corrientes concilian la sincronía y la diacronía, subrayando que la descripción sincrónica exige el concepto de evolución y que, para la comprensión del cambio lingüístico es necesario el conocimiento del sistema en que tal cambio ocurre —así acontece con la escuela fonológica de Praga, con la lingüística de Jakobson, de Martinet, etc.

Como decimos arriba, la oposición sincronía/diacronía tiene en Saussure un significado metodológico, y, aunque el maestro ginebrino valorice claramente la sincronía en detrimento de la diacronía, aquella oposición no encubre una ideología animada por el propósito de negar o subvertir, pura y simplemente, la historia y la historicidad. "La diacronía de que habla Saussure", escribe G. C. Lepschy, "y ante la cual reivindica la importancia de la sincronía, es noción abiertamente positivista [...] y nada tiene que ver con el "hacerse", histórico y dialéctico, más que temporal, de los historicistas; trátase, en Saussure, de los hechos singulares empíricos, en su sucesión cronológica" [24]. Es indudable, sin embargo, que la importancia capital atribuida por la lingüística estructuralista a la sincronía, en conjunción con otros factores de diversa naturaleza que aquí no podemos analizar, ha contribuido decisivamente a que, en diversos dominios de las ciencias humanas, se verificara en las últimas décadas una profunda desvalorización de la diacronía, concediéndose atención absorbente a la *estructura* y minimizándose u olvidándose la *génesis*, llegando incluso, en ciertos casos, a poner en duda la historicidad del hombre y de los valores humanos.

En el campo específico de la crítica literaria, la defensa de estudios sincrónicos, descriptivos, morfológicos, coincide con el comienzo de la crisis del historicismo y de la historia literaria positivista, ya en los primeros años del siglo XX (recuérdese lo que dijimos en el capítulo XI). Los formalistas rusos abogaron explícitamente por la necesidad de analizar morfológicamente las obras literarias; escritores como Valéry, Péguy y T. S. Eliot negaron la utilidad y la legitimidad de las indagaciones genéticas en torno a las obras literarias, ya fuesen tales indagaciones de carácter biográfico ya incidiesen sobre fuentes,

[24] Giulio C. Lepschy, *La linguistica strutturale*, Torino, Einaudi, 1966, página 44.

influencias, etc., y exigieron el estudio de las obras consideradas en sí mismas; la estilística idealista se orientó también, en general, hacia un análisis inmanente de las obras literarias, hacia la descripción de sus elementos constitutivos; el *new criticism* norteamericano defendió un *close reading*, una lectura estrictamente contextualista de los textos literarios, comprobándose que algunos de sus representantes desprecian o ignoran totalmente la condición histórica de las obras que estudian. Gaëtan Picon, en una obra de singular agudeza analítica y que debe ser considerada como uno de los grandes hitos de la crítica contemporánea —*L'écrivain et son ombre*—, lanzaba, hace ya casi dos décadas, una requisitoria implacable contra la historia, acusándola de ocultar y hasta de recusar los valores estéticos: "la historia ve en la literatura un conjunto solidario y homogéneo en que todas las obras se confunden como expresiones de una época y eslabones de una vasta causalidad. Desde este punto de vista, todas las obras son equivalentes: la literatura, para el historiador, es una cualquiera. Poderosa fuerza niveladora, la historia, desde hace un siglo, no cesa de multiplicar los estudios sobre escritores de quienes todo lo que se puede decir es que fueron escritores" [25].

Dentro del estructuralismo, los ataques más vehementes contra la historia han partido de un antropólogo como Claude Lévi-Strauss y de un pensador como Michel Foucault [26], aunque tales ataques hayan venido a repercutir poderosamente, como era inevitable, en el dominio de los estudios literarios. Sin embargo, obsérvese bien, ninguno de los autores citados niega la evidencia del cambio de las estructuras, de la alteración que, día tras día, se revela en el mundo: lo que rechazan es la Historia providencialista, la Historia que pretende explicar la significación de las mutaciones sufridas por los hombres a lo largo de los tiempos, la Historia como refugio del humanismo trascendental, la Historia que ilusoriamente supone tener como objeto de estudio la continuidad. Lo que es necesario, según Lévi-Strauss, es saber que la Historia es un código, un código que se identifica con el inconsciente humano: "alcanzar la estructura inconsciente del es-

[25] Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 204.

[26] De Claude Lévi-Strauss, véase particularmente el cap. X de *La pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962), titulado "Histoire et dialectique"; de Michel Foucault, véase *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

píritu es asegurarse la visión estética del desarrollo de la historia estructural, y también abandonar la historia-trabajo, el acontecimiento creador de la *praxis* humana" [27]. Sería fascinante, si fuese éste el lugar adecuado, inquirir las razones de este proceso (recusación, condena, desvalorización...) movido contra la historia: Sartre y otros existencialistas y marxistas hablan de "última barrera que la burguesía puede todavía erguir contra Marx" [28]; Henri Lefebvre descubre en tal fenómeno un resultado de la tecnocracia contemporánea, de la cibernetización del mundo actual, pues "la mundialización de la técnica y de la concepción tecnocrática presupone una reducción e incluso una liquidación de lo histórico" [29]; para otros, se trata de una ineluctable consecuencia de la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, a la cual siguió la agonía y muerte del hombre. Nosotros pensamos que, entre otros factores, no será descabellado denunciar, en el desafecto de cierto estructuralismo por la historia, sobre todo el desafecto, la repulsa de la historia occidental, del legado de la cultura de Occidente, buscando destruir así el humanismo europeo, originando la subversión y el caos para edificar sobre ellos un nuevo hombre y otra historia —todo bajo el signo de un marxismo depurado en Pekín [30].

Pero, dejando a un lado las innumerables implicaciones filosóficas que pueden rastrearse en la actitud del estructuralismo ante la historia, importa reconocer que, prescindiendo de ciertos excesos de

---

[27] Yvan Simonis, *Claude Lévi-Strauss ou la "passion de l'inceste". Introduction au structuralisme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 348.

[28] Véase la entrevista de Jean-Paul Sartre publicada en la revista *L' Arc*, núm. 30, y traducida en el volumen *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos* (Lisboa, Portugália, 1968), organizado por E. Prado Coelho, pp. 125 ss.

[29] Cfr. Henri Lefebvre, "Reflexões sobre o estruturalismo e a história", *O método estruturalista*, ed. por Carlos Henrique Escobar, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

[30] Entre muchos textos que podríamos citar en apoyo de nuestra afirmación, elegimos éste de Philippe Sollers: "La escritura y la revolución hacen causa común, dándose una a otra su carga significante, y elaborando como arma un mito nuevo: es lo que, en *Nombres*, se llama la *narrativa roja* ("récit rouge"), una narrativa que lleva al mismo tiempo el color de la sangre y del único partido posible en la historia actual" (P. Sollers, "Ecriture et révolution", ensayo incluido en el vol. colectivo *Théorie d'ensemble*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968, p. 79).

lenguaje, ningún crítico estructuralista responsable ha tenido la osadía de defender la abolición total de la perspectiva histórica en el campo de los estudios literarios. Una cosa es repensar la historicidad, modificar en el plano de la metodología la función de la diacronía, y otra, anular la historicidad y abolir enteramente la diacronía. ¿Pruebas de lo que afirmamos? Lévi-Strauss, de acuerdo con su idea, expuesta en *La pensée sauvage*, de que la historia "es indispensable para inventariar la totalidad de los elementos de cualquier estructura humana o no humana", considera la garantía de la historia como el único procedimiento de comprobar y confirmar la validez de las indagaciones estructurales en el dominio de la crítica literaria, de modo que se evite que éstas se transformen en brillante espectáculo ofrecido por el crítico a sí mismo: "La historia, donde quiera que exista, no puede ser ignorada: porque, de una parte, multiplica, a lo largo de la dimensión temporal, la cantidad de los niveles sincrónicos disponibles, y de otra, precisamente por el hecho de haber ya transcurrido, los niveles pasados se ven libres de las ilusiones de la subjetividad y pueden servir para controlar las inexactitudes de la percepción intuitiva y las ilusiones de una seducción recíproca que, aunque atractiva, corre siempre el riesgo de generar una complicidad en detrimento de la veracidad" [31]. Roland Barthes, en el capítulo que cierra su libro *Sur Racine*, capítulo titulado "Histoire ou littérature?", lanza una dura requisitoria contra la historia literaria tradicional; pero esa requisitoria denuncia la inexacta y deficiente interpretación que de la historicidad literaria proponen generalmente los manuales de historia literaria, y no tiene como propósito, por tanto, abolir la dimensión diacrónica en el estudio de la literatura. Tzvetan Todorov, al exponer recientemente el programa que, a su entender, deberá seguir una poética estructural, enuncia como uno de sus principios la compatibilidad, la colaboración complementaria entre tal poética y la historia literaria, pues sólo la historia literaria puede estudiar la *evolución*, las metamorfosis del discurso literario, desapareciendo así "la oposición ficticia entre *estructura* e *historia:* sólo al nivel de las

[31] Declaración de Claude Lévi-Strauss en el vol. *Strutturalismo e critica*, ed. por C. Segre, Catálogo general de la editorial italiana "Il Saggiatore", 1965, p. LII.

estructuras se puede describir la evolución literaria; el conocimiento de las estructuras no sólo no impide el conocimiento de la evolución, sino que constituye la única vía disponible para abordar la evolución" [32].

Este principio metodológico enunciado por Tzvetan Todorov, con el que estamos totalmente de acuerdo, recoge las enseñanzas del formalismo ruso, especialmente las de Tynjanov y Jakobson. En efecto, según hemos escrito en el lugar oportuno, uno de los grandes méritos del formalismo ruso fue el reconocimiento de que es imposible desvincular el sistema literario de los demás sistemas culturales y sociales, disociar efectivamente, de modo completo, la sincronía de la diacronía. Desde un punto de vista estructural, sincronía y diacronía tienen que ser entendidas como perspectivas profundamente complementarias, pues las estructuras existen en el tiempo y las transformaciones diacrónicas presentan un carácter sistemático; el rumbo que forzosamente se impone es el de la constitución de un estructuralismo diacrónico (o, si se prefiere, de una historia estructural).

En esta perspectiva, nos parecen de gran importancia para el desarrollo de la crítica estructuralista los trabajos de Julia Kristeva y, en particular, los conceptos de *intertextualidad* y de *ideologema* que ha propuesto recientemente [33]. Julia Kristeva, inspirándose en la *gramática transformacional* de Noam Chomsky, considera "las diferentes secuencias (o códigos) de una estructura textual precisa como otras tantas "transforms" de secuencias (de códigos) tomados de otros textos [...]. El método transformacional nos lleva por tanto a situar la estructura literaria en el conjunto social considerado como un conjunto textual. Llamaremos *intertextualidad* a esta interacción textual que se produce en el interior de un único texto.

---

32 Tzvetan Todorov, "La poétique structurale", estudio incluido en el vol. *Qu' est-ce que le structuralisme?*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968, página 154.

33 Julia Kristeva ha publicado, entre otros, los siguientes estudios: "La sémiologie: science critique et/ou critique de la science", *La nouvelle critique*, 1968, núm. 16; "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* de abril de 1967. Julia Kristeva propuso los mencionados conceptos en el estudio titulado "Problèmes de la structuration de texte", incluido en el volumen ya mencionado, *Théorie d'ensemble*, pp. 298 ss.

Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el indicio de cómo un texto lee la historia y se inserta en ella. El modo concreto de realización de la intertextualidad en un texto preciso dará la característica mayor ("social", "estética") de una estructura textual". Por *ideologema* entiende Julia Kristeva "la función común por la que una estructura común (digamos la novela) se vincula a las otras estructuras (digamos el discurso de la ciencia) en un espacio intertextual" [34]. Así resulta posible, dentro de una metodología semiótica, recuperar las coordenadas ideológicas y sociales de un texto literario, al mismo tiempo que es posible también situar ese texto con relación a otros textos que constituyen sus matrices parciales; es decir, se hace también posible integrar un texto en una tradición y, por tanto, en la historia. Los *enunciados* procedentes de otros textos o discursos anteriores cobran nueva función y cambian de significado a partir de su integración en el nuevo discurso sincrónico constituido por el texto literario; pero, descodificados por un análisis adecuado, remiten siempre al espacio intertextual originario, que tiene que ser esclarecido e interpretado por la historia de las ideas, por la sociología, etc. Al descubrirse así la historia en la medula del texto literario, deja de ser permisible conceptuar ese texto como juego de estructuras formales o como sistema autístico.

De entre los otros graves problemas o aporías en que se debate la crítica estructuralista, queremos referirnos brevemente a dos: el problema de la eliminación del sujeto-autor y el problema de la valoración.

La tendencia a conceder poca o ninguna importancia al autor, en el estudio de una obra literaria, se manifiesta ya con vigor en la crítica literaria europea desde las primeras décadas del siglo XX, como reacción justa y necesaria contra la crítica biografista del siglo pasado. Basta recordar *Contre Sainte-Beuve* de Proust, las teorías de T. S. Eliot y de Valéry sobre la creación poética, la doctrina del formalismo ruso, los estudios estilísticos, etc. El método estructuralista, dada la importancia capital que confiere a las estructuras inmanentes de la obra y, en virtud de la depreciación acentuada o radical a que somete todos los factores relacionados con su génesis,

[34] Julia Kristeva, *op. cit.*, pp. 312 y 313.

ha intensificado esa tendencia a minimizar u olvidar del todo al autor, al yo del escritor, considerado como elemento irrelevante bajo la presión del sistema (código lingüístico, código del inconsciente). Esta tendencia a la anulación del sujeto es sobre todo notoria en los estructuralistas más influidos por las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan; pero debe observarse que tal procedimiento está lejos de ser coextensivo a todos los críticos que, con diversos títulos, pueden ser considerados —o se consideran— estructuralistas y representantes de la *nouvelle critique*. En efecto, un grupo de críticos contemporáneos de primer plano, todos ellos con perfecta conciencia teorética de sus métodos y procedimientos de crítica, y todos autores de importantes estudios que atestiguan su capacidad de análisis de una obra, de un autor, de una época literaria, sin poner en duda la conceptuación de la obra literaria como estructura, aceptan como uno de los puntos cardinales de su metodología la necesidad de conocer, más allá de la estructura, la *conciencia estructurante*, con lo cual se recupera para la problemática crítica el sujeto creador. Es lo que acontece con Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Rousset y Jean-Pierre Richard [35], cuatro críticos en que, al margen de sus caracteres específicos y diferenciadores, se hallan vínculos de solidaridad intelectual y de afinidad metodológica: influidos por la enseñanza del gran maestro suizo Marcel Raymond, y fuertemente impregnados por el pensamiento existencialista y por las obras sobre la poética de la imaginación de Gaston Bachelard, todos ellos prestan la más calurosa y pormenorizada atención a la estructura de la obra literaria, pero se niegan a considerar tal estructura como intransitiva y rigurosamente

---

35 Georges Poulet es autor de las siguientes obras: *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950; *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952; *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961; *L' espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963; *Le point de départ*, Paris, Plon, 1964; *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966. Jean Starobinski ha publicado: *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957; *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961. La obra crítica de Jean Rousset consta de: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954; *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962; *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968. Jean-Pierre Richard es autor de: *Littérature et sensation*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1954; *Poésie et profondeur*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1955; *L' univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1961.

cerrada sobre sí misma, pues admiten que es lícito —y necesario— pasar de ella al sujeto que la estructuró. Georges Poulet, al comentar el método crítico de Jean Rousset, escribe que "no existe sistema de la obra sin un principio sistematizador que trabaje en correlación con esta obra y que incluso esté dentro de ella. En una palabra, no hay tela de araña sin un centro, que es la araña" [36]. Y Jean Starobinski observa que el reconocimiento, a través de la estructura de la obra, de una conciencia estructurante, hace, en cierto modo, que "el estudio *estructural* de la forma [...] conserve aquí su valor central", pero sin "considerar sólo la red de las relaciones internas de la obra como el único objeto significante: los elementos *estabilizados* del libro o de la página son también el lugar de un *transit* que las atraviesa" [37].

Tal concepción de las estructuras literarias equivale a rechazar sin equívocos el estructuralismo radicalista que también hemos combatido a lo largo de este capítulo, y permite rehallar las relaciones y las tensiones humanas e históricas que, para usar todavía una justa observación de Starobinski, no son las condiciones *suficientes* de las obras literarias, pero constituyen indudablemente las condiciones *necesarias* para la génesis y para los efectos de esas mismas obras. De este modo se reintroducen en el proceso crítico no sólo las cuestiones estudiadas por la historia literaria, sino también los problemas para los que habrá que buscar respuesta en disciplinas como la psicología y el psicoanálisis —problemas del *cogito* del escritor, por ejemplo— y la sociología —problemas relacionados con la cosmovisión del artista, con las ideologías, etc. En principio, la aportación de estas disciplinas a los estudios literarios debe ser considerada positivamente, pues sólo un ignorante o un ciego podrá negar la existencia, en las estructuras literarias, de elementos de naturaleza psicoanalítica o sociológica. Sólo habrá que exigir, por un lado, que tales análisis sean guiados por una indefectible seriedad científica y no por una actitud de aficionado que sirva a una ideología o sea simple manifestación de arribismo intelectual. Por otro lado, será preciso cuidar de que tales análisis no lleguen a ser como caballos desbocados, leyendo las obras como sim-

---

[36] Georges Poulet, "Phénoménologie de la conscience critique", *Quatre conférences sur la "nouvelle critique"*, p. 30.

[37] Jean Starobinski, "La relation critique", *ibid.*, p. 40.

ples documentos, subvirtiendo las estructuras literarias en provecho de apriorismos de varios órdenes, olvidando, en suma, que se trata de analizar una obra de arte. Raymond Picard, en su acusación contra la *nouvelle critique* —acusación en que abunda la estrechez de miras al lado de observaciones agudas y pertinentes— denuncia con razón tales desviaciones y errores [38].

Finalmente, veamos el segundo problema a que aludimos arriba: el problema de la valoración. El análisis estructuralista de una obra literaria podrá explicar las relaciones internas que configuran esa obra, podrá construir, utilizando incluso fórmulas matemáticas o logísticas, el modelo que permita conocer el funcionamiento semiótico de la obra; pero no se ve cómo tal análisis podrá enfrentarse con el problema del valor, de la calidad artística de la obra considerada. Tzvetan Todorov, al reconocer esta incapacidad, recuerda, a título de justificación, que el estructuralismo está ensayando apenas los primeros pasos en el dominio de los estudios literarios [39]. Pero, al comprobar que el análisis estructuralista busca como terreno de elección la novela policíaca, el melodrama, las narraciones folclóricas y otras formas literarias similares, no se podrá dejar de plantear una cuestión imperiosa: ¿no será el estructuralismo radical un método para desmontar y montar objetos y conjuntos de objetos, pero impotente para discriminar valores? Su eficacia como método de análisis parece depender del grado de anquilosis y de clausuramiento del inventario considerado, disminuyendo sintomáticamente siempre que en el dominio estudiado se manifiestan impulsos creadores y rupturas. Podremos decir que aquella eficacia se manifiesta plenamente en el análisis de un dominio regido por la metonimia, pero que se debilita o se disuelve en el análisis de un dominio regido por la metáfora. Ahora bien, el valor en literatura ¿no está íntimamente ligado a la capacidad metafórica, es decir, creadora e innovadora?

Insistiendo en una afirmación de las páginas iniciales de este capítulo, diremos que la aplicación del estructuralismo a la crítica literaria será más fecunda por los problemas suscitados que por los

---

38 Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, *passim*.

39 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 157 ss.

frutos tangibles, concretos, que de ella puedan recogerse. Habrá que mantener una actitud expectante, aguardando posibles desarrollos ulteriores en este dominio. La Profesora Maria de Lourdes Belchior ha escrito recientemente que la crítica estructuralista "es señal de crisis, pero también señal y anuncio de renovación. Y antes del cosmos era el caos..." [40]. Para nosotros, estas reticencias son ambiguamente dubitativas y expectantes.

4. En las páginas precedentes hemos mencionado varias veces la sociología como una de las disciplinas cuya contribución puede ser especialmente provechosa para los estudios literarios. Pensamos, en efecto, que la sociología de la literatura tiene una función importante que desempeñar en el conocimiento del fenómeno literario. La sociología de la literatura constituye una disciplina todavía mal definida. Hace pocos años, Albert Memmi afirmaba a este propósito: "Nos hallamos, en fin, ante una disciplina que, prácticamente, debe ser creada. No creo ofender a nadie añadiendo que los pocos entre nuestros colegas que se han ocupado seriamente de este tema están aún, en conjunto, en un momento *problemático* y *programático*. Los dos puntos están evidentemente ligados. No estamos seguros de la manera en que los problemas deben ser planteados, ni de acuerdo sobre su jerarquía; dudamos sobre las perspectivas metodológicas; no distinguimos con vigor suficiente entre los problemas específicos y los problemas generales" [41]. Sin embargo, la conciencia de las vinculaciones sociales de la literatura, y el reconocimiento de la necesidad de estudiar el fenómeno literario bajo este prisma, se hallan ya en la crítica romántica, pues ya Mme. de Staël publicó, en 1800, una obra de título programático: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. La crítica positivista, y particularmente Taine, prestó también atención a estos problemas, procurando analizar causalmente las relaciones entre un escritor o la literatura de una época y un ambiente social determinado. El propio Gustave Lanson, siempre tan cauteloso y ponderado en cuestiones de metodo-

[40] Maria de Lourdes Belchior, *O estruturalismo*, Lisboa, 1968 (sep. de *Brotéria*, vol. LXXXVI), p. 30.

[41] Albert Memmi, "Cinco proposições para uma sociologia da literatura", *Sociologia da arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967, vol. II, p. 87.

logía, no vaciló en establecer una relación profunda entre historia literaria y sociología, pues "el carácter esencial, fundamental, de la obra literaria es ser la comunicación entre un individuo y un público" [42]. La filosofía marxista y sus desarrollos en el siglo XX, considerando que las supraestructuras están determinadas por las infraestructuras económicas y sociales, han contribuido poderosamente a formar una concepción sociológica del fenómeno literario, pero también, de modo decisivo, al descrédito de la sociología de la literatura, por sobreponer una ideología a la preocupación científica y anular al individuo creador y la especificidad de la obra literaria, reducida a un reflejo de la realidad social.

La gran inflexión operada contemporáneamente en la sociología de la literatura, incluso en la que se guía por coordenadas marxistas, consiste precisamente en la preocupación de huir del sociologismo, del causalismo grosero que reduce el hecho literario a un hecho social, desconociendo su naturaleza de fenómeno imaginativo y de hecho de valor. Dentro del marxismo, un pensador como Lukács, por ejemplo, acentuando la importancia de la forma artística, "que mediatiza un contenido y mantiene una relación dialéctica con una sociedad", ha rechazado categóricamente la concepción de la obra literaria como un reflejo pasivo de la realidad. Y el sociólogo poco antes mencionado, Albert Memmi, afirma bien claramente: "Debemos admitir *a priori* cierta opacidad del hecho literario, opacidad que es preciso explicitar con precisión [...] es esta especificidad la que hay que explicar, si queremos crear una Sociología de la Literatura. Partamos, pues, de esta especificidad..." [43].

Considerando de modo genérico el panorama de la actual sociología de la literatura, parece lícito determinar dentro de esta disciplina dos grandes orientaciones: por un lado, una sociología de la literatura de carácter especulativo, filosófico, preocupada sobre todo por el análisis de las complejas relaciones entre los factores sociales y la creación literaria; por otro, una sociología de la literatura que rehusa terminantemente cualquier tendencia especulativa, que se in-

---

[42] Gustave Lanson, "L'histoire littéraire et la sociologie", *Essais de méthode de critique et d' histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 66.

[43] Albert Memmi, *op. cit.*, p. 92.

teresa predominantemente por los problemas suscitados por la comunicación, difusión y recepción del hecho literario, apoyándose en datos estadísticos, en encuestas juiciosamente elaboradas y realizadas, en el acopio exhaustivo de materiales. La primera orientación está paradigmáticamente representada por el *estructuralismo genético* de Lucien Goldmann; la segunda, por Robert Escarpit, entre otros.

Lucien Goldmann orienta sus investigaciones de acuerdo con el principio de que "las *estructuras* del mundo de la obra son homólogas a las *estructuras* mentales de ciertos grupos sociales o están en relación inteligible con ellas" [44]. Es decir, entre grupo social y creación individual no existe identidad de *contenidos*, sino homología de *estructuras*; por otro lado, las relaciones entre grupo social e individuo creador no son inteligibles en términos de *causalidad*, pero sí de *homología*. Todos los grupos sociales privilegiados, "cuya conciencia, afectividad y comportamiento se orientan hacia una reorganización global de todas las relaciones humanas y de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, o bien hacia una conservación global de la estructura social existente", plasman determinada *visión del mundo* —un ideal de hombre, ideal de relaciones inter-humanas, cierta concepción de las relaciones entre el hombre y la divinidad, entre el hombre y el universo— y esta visión del mundo constituye un elemento de primer orden para la explicación de las creaciones artísticas.

Robert Escarpit, a su vez, aboga por una sociología de la literatura enteramente objetiva, es decir, meticulosamente fundada en hechos, en estadísticas, en encuestas realizadas *in loco*, entre los lectores de bibliotecas, entre los libreros, entre el público que consume la literatura, y totalmente exenta de reflexiones *a priori* [45]. Tal sociología de la literatura se preocupa del creador y de la creación —¿cuál

---

[44] Lucien Goldmann, "La méthode structuraliste genétique en histoire de la littérature", *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 218. Además de esta obra, véanse los siguientes trabajos de Goldmann: *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955; "Le structuralisme génétique en sociologie de la littérature", *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, Université Libre, 1967, pp. 195 ss.

[45] Robert Escarpit ofrece una síntesis de su metodología en la obra *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F. (col. "Que sais-je?"), 1958.

es el origen social del escritor?, ¿de quién o de qué dependía financieramente el escritor?, ¿qué función desempeña la literatura en una época determinada, en una sociedad determinada, etc.?—; de la difusión del hecho literario —organización editorial; circuitos de distribución del mensaje literario; papel de los círculos de lectura, de las bibliotecas, de la prensa, radio y televisión, etc.—; el destino y los efectos de las obras literarias —¿qué clase de público consume una obra literaria?, ¿qué buscan en la literatura los diversos públicos?, etcétera.

Pese a sus divergencias en los propósitos y en los métodos, estas dos tendencias de la actual sociología de la literatura no se contradicen ni se excluyen; más bien aclaran complementariamente algunos aspectos muy importantes del fenómeno literario.

5. Nuestro pensamiento sobre la naturaleza del fenómeno literario y sobre las modalidades de su análisis crítico ha quedado expuesto con suficiente claridad, según creemos, a lo largo de todo este libro. Esquemáticamente, sin embargo, y resumiendo ideas esparcidas por diversos capítulos, proponemos para el estudio de una obra literaria un proceso crítico que implica tres grandes momentos:

a) Investigación histórico-literaria acerca de la obra. El método histórico-literario representa un instrumento insustituible para la comprensión y el esclarecimiento de muchos problemas fundamentales de los estudios literarios, como la fijación de los textos, el conocimiento de las corrientes literarias, de la formación del autor, de las fuentes, etc. La gran limitación de la historia literaria reside en su deficiente habilitación para describir e interpretar la obra literaria como entidad estética, y en su convicción de que toda obra literaria tiene un único significado verdadero —el significado que el autor quiso darle y que el crítico de buen sentido puede captar en ella [46].

b) Descripción rigurosa y exhaustiva del mundo semántico de la obra literaria, tanto de sus significantes como de sus significados, tanto de sus macro-estructuras como de sus micro-estructuras de com-

---

[46] Buena parte de las censuras de la *nouvelle critique* francesa contra el lansonismo inciden justamente en este punto. Cfr. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.

posición y de estilo. Este análisis descriptivo exige técnicas especializadas, proporcionadas por diversas disciplinas, tales como la lingüística y el psicoanálisis, y debe dar como resultado la comprensión de las relaciones y funciones comprobables entre los elementos integrantes del sistema de la obra literaria.

c) Investigación e interpretación de las relaciones entre la obra literaria y otras esferas de valores, desde la organización social hasta las ideologías, las creencias religiosas y los sistemas filosóficos. Creación simbólica, la obra literaria expresa pluralmente al hombre, la vida y el mundo, y por eso la crítica literaria tiene que ocuparse de todas las numerosas implicaciones y proyecciones de la significación literaria. Análisis de las relaciones entre la obra literaria y los sistemas lingüísticos y literarios que la hicieron posible y la condicionaron, de suerte que se esclarezca el importante dominio del cambio literario.

Habrá que añadir aún que estos tres momentos del proceso crítico propuesto, sólo en el esquema se presentan sucesivamente y aislados. En la práctica, deberá existir entre ellos cierta contemporaneidad, exactamente lo mismo que la sincronía y la diacronía tienen que iluminarse mutua y constantemente.

BIBLIOGRAFÍA

N. B. — Las obras de René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, y de Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tan frecuentemente mencionadas a lo largo de esta obra, tendrían que ser citadas en la bibliografía de todos —o casi todos— los capítulos. Por eso, después de este aviso al lector, nos dispensamos de incluirlas en la bibliografía.

I

EL CONCEPTO DE LITERATURA
LA TEORÍA DE LA LITERATURA

1. Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950; 5.ª ed., con un copioso índice alfabético de materias, 1966.
2. Barry, James O. y William U. Mcdonald Jr., *Language into literature*, Chicago, Science Research Associates, Inc., 1965.
3. Binns, A. L., "'Linguistic' reading: two suggestions of the quality of literature", *Essays on style and language*, ed. by Roger Fowler, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.
4. Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

5. Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 1952; 5.ª ed. muy aumentada, versión definitiva, 2 volúmenes, 1970.
6. Chatman, Seymour B. y Samuel R. Levin (eds.), *Essays on the language of literature,* Boston, Houghton Mifflin, 1967.
7. Coelho, J. do Prado, *Problemática da história literária,* Lisboa, Ática, 1961.
8. Cohen, Jean, *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966; trad. esp., Madrid, Gredos, 1970.
9. Coseriu, Eugenio, *Teoría del lenguaje y lingüística general,* Madrid, Gredos, 1962; 2.ª ed., 1969.
10. Delbouille, Paul, *Poésie et sonorités,* Paris, Les Belles Lettres, 1961.
11. Derrida, Jacques, *De la grammatologie,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
12. Dufrenne, Mikel, *Le poétique,* Paris, P. U. F., 1963.
13. Eaton, Trevor, *The semantics of literature,* The Hague, Mouton, 1966.
14. Eco, Umberto, *Obra abierta,* Barcelona, Seix Barral, 1965.
15. Empson, William, *Seven types of ambiguity,* London, Chatto & Windus, 1930.
16. Escarpit, Robert, "La définition du terme 'littérature' ", *Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée,* The Hague, Mouton & C.° — 'S-Gravenhage, 1962.
17. Étiemble, *Le sonnet des voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique,* Paris, Gallimard, 1968.
18. Figueiredo, Fidelino de, *Últimas aventuras,* Rio de Janeiro, A Noite, s/d.
19. Fowler, Roger, "Linguistic theory and the study of literature", *Essays on style and language,* London, Routledge and Kegan Paul, 1966.
20. Genette, Gérard, *Figures,* Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.
21. Genette, Gérard, *Figures II,* Paris, Éditions du Seuil, 1969.
22. Guglielmi, Guido, *Letteratura come sistema e come funzione,* Torino, Einaudi, 1967.

23. Guiraud, Pierre, "Pour une sémiologie de l'expression poétique", *Langue et littérature,* Paris, Les Belles Lettres, 1961.
24. Hungerland, Isabel, *Poetic discourse,* Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1958.
25. Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
26. Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, François Maspero, 1966.
27. Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria,* Santiago de Chile, Ed. de la Universidad de Chile, 1960.
28. Meschonnic, Henri, *Pour la poétique,* Paris, Gallimard, 1970.
29. Michaud, Guy, *Introduction à une science de la littérature,* Istambul, Pulhan Matbaasi, 1950.
30. Moisés, Massaud, *A criação literária,* São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967.
31. Nowottny, Winifred, *The language poets use,* London, The Athlone Press, 1962.
32. Pagnini, Marcello, *Struttura letteraria e metodo critico,* Messina, Firenze, D'Anna, 1967.
33. Ramos, Maria Luiza, *Fenomenologia da obra literária,* Rio de Janeiro, Ed. Forense, 1969.
34. Read, Herbert, *The nature of literature,* New York, Grove Press, 1958.
35. Reyes, Alfonso, *El deslinde,* México, El Colegio de México, 1944.
36. Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in language,* New York-London, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and Wiley & Sons, Inc., 1960.
37. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, "Plurissignificação da linguagem literária", *Colóquio,* 1968, n.º 49.
38. Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification,* Paris, Larousse, 1967.
39. Todorov, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature.* Textes des formalistes russes présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1965.
40. Tynjanov, Jurij, *Il problema del linguaggio poetico,* Milano, Il Saggiatore, 1968.

41. Ullmann, Stephen, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1965.
42. Urban, Wilbur M., *Lenguaje y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
43. Vivas, Eliseo, *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958.
44. Volpe, Galvano Della, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
45. Wellek, René, *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 1963.
46. Wheelwright, Philip, *The burning fountain*, Bloomington, Indiana University Press, 1954.

II

FUNCIONES DE LA LITERATURA

1. Bremond, Henri, *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926.
2. Cassagne, Auguste, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Lucien Dorbon, 1959.
3. Cassirer, Ernst, *An essay on man*, New Haven, Yale University Press, 1944.
4. Castagnino, Raul H., *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1954.
5. Chapsal, Madeleine, *Os escritores e a literatura*, Lisboa, Edições D. Quixote, 1967.
6. Daiches, David, *Critical approaches to literature*, London, Longmans, 1956.
7. Else, G. E., *Aristotle's Poetic. The argument*, Leiden, 1957.
8. Ermolaev, Herman, *Soviet literary theories: 1917-1934. The genesis of socialist realism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1963.
9. Fauci, Dario, "L'estetica del marxismo", *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1961 *(parte quarta)*.

10. Ferreira, Vergílio, *Espaço do invisível*, Lisboa, Portugália, 1965.
11. Fischer, Ernst, *La nécessité de l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1965.
12. Garaudy, Roger, *D'un réalisme sans rivages*, Paris, Plon, 1963.
13. Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
14. Guérard, Albert L., *Art for art's sake*, New York, Schocken Books, 1963.
15. Hathaway, Baxter, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
16. Hough, Graham, *An essay on criticism*, London, Gerald Duckworth, 1966.
17. Jeanson, Francis, *Sartre par lui-même*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1955.
18. Kaelin, Eugene F., *An existentialist aesthetic. The theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison, University of Wisconsin Press, 1962.
19. Knight, E. W., *Literature considered as philosophy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.
20. Lalo, Charles, *Les grandes évasions esthétiques*, Paris, Vrin, 1947.
21. Langer, Susanne K., *Feeling and form*, New York, Scribner's Sons, 1953.
22. Langer, Susanne K., *Problems of art*, New York, Scribner's Sons, 1957.
23. Lénine, V. I., *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1957.
24. Lerner, Laurence, *The truest poetry. An essay on the question what is literature*, London, Hamish Hamilton, 1960.
25. Lima, Alceu Amoroso, *A estética literária e o crítico*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Agir, 1954.
26. Lodge, R. C., *Plato's theory of art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1953.
27. Lucas, F. L., *Literature psychology*, The University of Michigan Press, Ann Arbor Paperbacks, 1957.
28. Lukács, György, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964.

29. Lukács, Georges, *La signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960.
30. Lukács, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
31. Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966.
32. Maritain, Jacques, *Art et scolastique*, 3.ª ed., Paris, Louis Rouart et Fils, 1935.
33. Merquior, José Guilherme, *Razão do poema*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.
34. Montano, Rocco, *L'estetica del Rinascimento e del barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.
35. Onimus, Jean, *La connaissance poétique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
36. Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, 4.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1956.
37. Plebe, Armando, "Origini e problemi dell'estetica antica", *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959 (*parte prima*).
38. Plékhanov, G., *L'art et la vie sociale*, Paris, Éditions Sociales, 1949.
39. *Que peut la littérature?*, Paris, L'Inédit, 1965 (testimonios de Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun).
40. Rieser, Max, "Russian aesthetics today and their historical background", *The journal of aesthetics and art criticism*, 1963, XXII, 1.
41. Sanguineti, E., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.
42. Sartre, Jean-Paul, *Situations. II*, Paris, Gallimard, 1948.
43. Thody, Philip, *Jean-Paul Sartre. Estudio literario y político*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
44. Toffanin, G., *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920.
45. Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
46. Torre, Guillermo de, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1951.
47. Trilling, Lionel, *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962.

48. Tsé-Tung, Mao, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions de Pékin, 1965.
49. Vivas, Eliseo, *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958.
50. Volpe, Galvano Della, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954.
51. Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950): La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1959.
52. Wimsatt, W. K., *Hateful contraries. Studies in literature and criticism*, Lexington, University of Kentucky Press, 1966.
53. Wimsatt, William K. y Cleanth Brooks, *Literary criticism*, New York, Knopf, 1964.
54. Wind, Edgar, *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967.

III

LA CREACIÓN POÉTICA

1. Abrams, M. H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.
2. Alfieri, Vittorio Enzo, "L'estetica dall'illuminismo al romanticismo fuori d'Italia", *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959 (*parte seconda*).
3. Bars, Henry, *La littérature et sa conscience*, Paris, Grasset, 1963.
4. Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, J. Corti, 1960.
5. Bergler, E., *El escritor y el psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Psique, 1954.
6. Bodkin, Maud, *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*, London, Oxford University Press, 1963.
7. Bowra, C. M., *The romantic imagination*, New York, Oxford University Press, 1961.

8. Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957.
9. Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard (col. "Idées"), 1967.
10. Carvalho, José G. Herculano de, "Sobre a criação poética", *Rumo*, 1964, n.° 86.
11. Carvalho, José G. Herculano de, "O fingimento poético", *Rumo*, 1964, n.° 87.
12. Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954.
13. Cidade, Hernâni, *O conceito de poesia como expressão da cultura*, 2.ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1957.
14. Crane, R. S. (ed.), *Critics and criticism*, Chicago, Phoenix Books, 1960.
15. Dewey, John, *El arte como experiencia*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949.
16. Díaz-Plaja, Guillermo, *Poesía y realidad*, Madrid, Revista de Occidente, 1952.
17. Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960.
18. Dufrenne, Mikel, *Le poétique*, Paris, P. U. F., 1963.
19. Fraenkel, E., "La psychanalyse au service de la science de la littérature", *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1955, 7.
20. Fraiberg, Louis, *Psychoanalysis and american literary criticism*, Detroit, Waine State University Press, 1960.
21. Freud, S., *Délire et rêve (La Gradiva de Jensen)*. Paris, Gallimard, 1931.
22. Freud, S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927.
23. Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
24. Getzels, Jacob W. y Philip W. Jackson, *Creativity and intelligence*, New York, John Wiley and Sons, 1962.
25. Gombrich, E. H., *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 1967.
26. Hathaway, Baxter, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

27. Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, 1962.
28. Ibáñez Langlois, José Miguel, *La creación poética,* Madrid, Ediciones Rialp, 1964.
29. Jung, C. G., *L'homme à la découverte de son âme,* 4.ª ed., Genève, Mont Blanc, 1950.
30. Jung, C. G., "Psicología y poesía", *Filosofía de la ciencia literaria,* ed. E. Ermatinger, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
31. Jung, C. G., *Psychologie de l'inconscient,* Genève, Georg, 1951.
32. Kiel, Norman, *Psychoanalysis, psychology, and literature. A bibliography,* Madison, University of Wisconsin Press, 1963.
33. Kris, E., *Psicoanálisis y arte,* Buenos Aires, Editorial Paidós, 1955.
34. Lacan, Jacques, *Écrits,* Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.
35. Langer, Susanne, *Problems of art,* New York, Scribner's Sons, 1957.
36. Leite, Dante Moreira, *Psicologia e literatura,* S. Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1965.
37. Lodge, R. C., *Plato's theory of art,* London, Routledge & Kegan, 1953.
38. Lukács, Georg, *Estética. I: La peculiaridad de lo estético. II: Problemas de la mimesis,* Barcelona-México, Ediciones Grijalbo, 1966.
39. Maritain, Jacques, *Creative intuition in art and poetry,* New York, Pantheon Books, 1960.
40. Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique,* Paris, Corti, 1963.
41. Mehlman, Jeffrey, "Entre psychanalyse et psychocritique", *Poétique,* 1970, 3, pp. 365-385.
42. Michaud, Guy, *Introduction à une science de la littérature,* Istambul, Pulhan Matbaasi, 1950.
43. Phillips, William (ed.), *Art and psychoanalysis,* New York, Criterion, 1957.
44. Philipson, Morris, *Outline of a jungian aesthetics,* Evanston, Northwestern University Press, 1963.

45. Picon, Gaëtan, *L'usage de la lecture,* Paris, Mercure de France, 1961, vol. I.
46. Plebe, Armando, "Origini e problemi dell'estetica antica", *Momenti e problemi di storia dell'estetica,* Milano, Marzorati, 1959 *(parte prima).*
47. Richards, I. A., *Coleridge on imagination,* London, Routledge & Kegan Paul, 1935.
48. Ruitenbeek, Hendrik M., *Psychoanalysis and literature,* New York, Dutton, 1964.
49. Rusu, Liviu, *Essai sur la création artistique,* Paris, Alcan, 1935.
50. Shapiro, Karl, *Prose keys to modern poetry,* New York, Harper & Row, 1962.
51. Soreil, Arsène, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française,* Bruxelles, Palais des Académies, 1955.
52. Trilling, Lionel, *La letteratura e le idee,* Torino, Einaudi, 1962.
53. Vivas, Eliseo, *Creazione e scoperta,* Bologna, Il Mulino, 1958.
54. Waltz, R., *La création poétique,* Paris, Flammarion, 1953.
55. Warry, J. G., *Greek aesthetics theory. A study of callistic and aesthetic concepts in the works of Plato and Aristotle,* New York, Barnes & Noble, 1962.
56. Weber, Jean-Paul, *Domaines thématiques,* Paris, Gallimard, 1963.
57. Weber, Jean-Paul, *Genèse de l'oeuvre poétique,* Paris, Gallimard, 1960.
58. Weber, Jean-Paul, *La psychologie de l'art,* Paris, P. U. F., 1958.
59. Weber, Jean-Paul, *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard,* Paris, Pauvert, 1966.
60. Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950): La segunda mitad del siglo XVIII,* Madrid, Gredos, 1959.
61. Wellek, René, *Concepts of criticism,* New Haven-London, Yale University Press, 1963.
62. Wimsatt Jr., William K. y Cleanth Brooks, *Literary criticism,* New York, Knopf, 1964.

IV

GÉNEROS LITERARIOS

1. Amora, A. Soares, *Teoria da literatura,* S. Paulo, Editora Clássico-Científica, s/d.
2. Benítez Claros, Rafael, "La estructura del género literario", *Atlántida,* 1963, 1, 2.
3. Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France,* Paris, Nizet, 1957.
4. Brunetière, F., *L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française,* Paris, Hachette, 1890.
5. Calogero, Guido, *Estetica, semantica, istorica,* Torino, Einaudi, 1947.
6. Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* 8.ª ed., Bari, Laterza, 1946.
7. Croce, Benedetto, *La poesia,* 5.ª ed., Bari, Laterza, 1953.
8. Figueiredo, Fidelino de, *Últimas aventuras,* Rio de Janeiro, A Noite, s/d.
9. Frye, Northrop, *Anatomy of criticism,* New York, Atheneum, 1966.
10. Fubini, Mario, *Critica e poesia,* Bari, Laterza, 1956.
11. Hankiss, Jean, *La littérature et la vie,* S. Paulo, 1951.
12. Hough, Graham, *An essay on criticism,* London, Gerald Duckworth, 1966.
13. Jauss, Hans-Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique,* 1970, 1, págs. 79-101.
14. Lapesa Melgar, Rafael, *Introducción a los estudios literarios,* Salamanca, Anaya, 1966.
15. Moisés, Massaud, *A criação literária,* S. Paulo, Edições Melhoramentos, 1967.
16. Reyes, Alfonso, *El deslinde,* México, El Colegio de México, 1944.

17. Staiger, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
18. Stempel, W. D., "Pour une description des genres littéraires", *Actes du XII^e Congrès international de linguistique romane*, Bucarest, 1968.
19. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
20. Wehrli, Max, *Introducción a la ciencia literaria*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1966.
21. Weinberg, Bernard, *A history of literary criticism in the italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
22. Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962.

V

LÍRICA, NARRATIVA Y DRAMA

1. Adams, Hazard, *The contexts of poetry*, London, Methuen, 1965.
2. Bloom, E. A., Ch. H. Philbrick y E. M. Blistein, *The order of poetry. An introduction*, New York, The Odyssey Press, 1961.
3. Bonnet, Henri, *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Nizet, 1951.
4. Boulton, Marjorie, *The anatomy of drama*, New York, Hillary House, 1961.
5. Burke, Kenneth, *A grammar of motives*, New York, Prentice-Hall, Inc., 1945.
6. Chassang, A. y Ch. Senninger, *La dissertation littéraire générale*, Paris, Hachette, 1955.
7. Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1958.

8. Frye, Northrop, *Anatomy of criticism,* New York, Atheneum, 1966.
9. Ginestier, Paul, *Le théâtre contemporain dans le monde,* Paris, P. U. F., 1961.
10. Gouhier, Henri, *L'essence du théâtre,* Paris, Plon, 1943.
11. Gouhier, Henri, *L'oeuvre théâtrale,* Paris, Flammarion, 1958.
12. Hegel, G. W. F., *Esthétique,* Paris, Aubier, 1949.
13. Hill, Knox C., *Interpreting literature,* Chicago, Phoenix Books, 1966.
14. Hytier, Jean, *Les arts de littérature,* Paris, Charlot, 1945.
15. Kitto, H. D. F., *Poiesis. Structure and thought,* Berkeley, University of California Press, 1966.
16. Langer, Susanne, *Feeling and form,* New York, Scribner's Sons, 1953.
17. Lukács, Georges, *La théorie du roman,* Paris, Éditions Gonthier, 1963.
18. Lukács, Georges, *Le roman historique,* Paris, Payot, 1965.
19. Olson, Elder, *Tragedy and the theory of drama,* Detroit, Waine State University Press, 1961.
20. Pfeiffer, Johannes, *Introdução à poesia,* Lisboa, Publicações Europa-América, 1966.
21. Press, John, *The fire and the fountain. An essay on poetry,* New York, Barnes & Noble, 1966.
22. Ricardo, Cassiano, *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda,* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964.
23. Rosenheim, Edward, *What happens in literature. A student's guide to poetry, drama and fiction,* Chicago, University of Chicago Press, 1960.
24. Shumaker, Wayne, *An approach to poetry,* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.
25. Staiger, Emil, *Conceptos fundamentales de poética,* Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
26. Stauffer, Donald A., *The nature of poetry,* New York, The Norton Library, 1962.
27. Styan, J.-L., *The elements of drama,* London, Cambridge University Press, 1962.

28. Szondi, Peter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
29. Valency, Maurice, *The flower and the castle. An introduction to modern drama*, New York, Macmillan, 1963.

VI

LA NOVELA

1. Adorno, Theodor W., *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
2. Albérès, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.
3. Albérès, R.-M., *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966.
4. Allott, Miriam, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
5. Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1966.
6. Axthelm, Peter M., *The modern confessional novel*, New Haven, Yale University Press, 1967.
7. Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C. S. I. C., 1949.
8. Baquero Goyanes, Mariano, *Proceso de la novela actual*, Madrid, Ediciones Rialp, 1963.
9. Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela actual*, Buenos Aires, Columba, 1961.
10. Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1964.
11. Bernal, Olga, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.
12. Boisdeffre, Pierre de, *La cafetière est sur la table ou contre le "nouveau roman"*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1967.
13. Boisdeffre, Pierre de, *Où va le roman?*, Paris, Del Duca, 1962.
14. Booth, Wayne C., *The rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

15. Butor, Michel, *Essai sur les modernes,* Paris, Gallimard, 1964.
16. Castellet, José María, *La hora del lector,* Barcelona, Seix Barral, 1957.
17. Cormeau, Nelly, *Physiologie du roman,* Paris, Nizet, 1967.
18. Coulet, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution,* Paris, Colin, 1967.
19. Daiches, David, *The novel and the modern world,* Chicago, Chicago University Press, 1960.
20. Deloffre, Frédéric, *La nouvelle en France à l'âge classique,* Paris, Didier, 1967.
21. Dubois, Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle,* Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
22. Forster, E. M., *Aspetti del romanzo,* Milano, Il Saggiatore, 1963.
23. Frohock, Wilbur M., *Style and temper. Studies in french fiction, 1925-1960,* Oxford, Blackwell, 1967.
24. Freedman, Ralph, *The lyrical novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf,* Princeton, University Press, 1963.
25. Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1961.
26. Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, 1964.
27. Goytisolo, Juan, *Problemas de la novela,* Barcelona, Seix Barral, 1959.
28. Grabo, Carl Henry, *The technique of the novel,* New York, Gordian Press, 1964.
29. Greshoff, C. J., *Seven studies in the french novel, from Madame de La Fayette to Robbe-Grillet,* New York, Heinman, 1964.
30. Guglielminetti, Marziano, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento,* Milano, Silva, 1965.
31. Hardy, Barbara, *The appropriate form. An essay on the novel,* London, The Athlone Press, 1964.
32. Howe, Irving, *Politica e romanzo,* Milano, Lerici, 1962.
33. Humphrey, Robert, *Stream of consciousness in the modern novel,* Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1965.

34. Iknayan, M., *The idea of the novel in France: the critical reaction 1815-1848*, Genève, Droz, 1961.
35. Janvier, Ludovic, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
36. Kahler, Erich, "The transformation of modern fiction", *Comparative literature*, 1955, 2.
37. Lancelotti, Mario, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
38. Lever, Katherine, *The novel and the reader*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1961.
39. Levin, Harry, *Contexts of criticism*, New York, Atheneum, 1963.
40. Lima, Herman, *O conto*, Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
41. Lins, Álvaro, *A técnica do romance em Marcel Proust*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1956.
42. Lubbock, Percy, *The craft of fiction*, New York, The Viking Press, 1957.
43. Lukács, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963.
44. Lukács, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
45. Magny, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1950.
46. Magny, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1948.
47. Mauriac, Claude, *L'alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.
48. Mauriac, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933.
49. May, Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, P. U. F., 1963.
50. Mendilow, A., *Time and novel*, London, Peter Nevill, 1952.
51. Moisés, Massaud, *A criação literária*, S. Paulo, Edições Melhoramentos, 1967.
52. Monnier, Jean-Pierre, *L'âge ingrat du roman*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1967.

53. Monteiro, Adolfo Casais, *O romance (teoria e crítica)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1964.
54. Morrissette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
55. Morrissette, Bruce, "De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du *point de vue*", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1962, 14.
56. Muir, Edwin, *The structure of the novel*, London, Hogarth Press, 1960.
57. Mylne, Vivienne, *The eighteenth-century french novel. Techniques of illusion*, Manchester, University Press, 1965.
58. O'Connor, William Van, *Forms of modern fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1959.
59. Parker, A. A., *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edinburg, Edinburgh University Press, 1967; trad. esp., *Los pícaros en la literatura (La novela picaresca en España y Europa, 1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971.
60. Peyre, Henri, *The contemporary french novel*, New York, Oxford University Press, 1955.
61. Picon, Gaëtan, *L'usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1961, 2 vols.
62. Pizzorusso, Arnaldo, *La poetica del romanzo in Francia*, Roma, Edizioni Salvatore Sciascia, 1962.
63. Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
64. Praz, Mario, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1952.
65. Raymond, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
66. Raymond, Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Colin, 1967.
67. Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1967.
68. Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964.
69. Rogers, G.-B., *Proust's narrative techniques*, Genève, Droz, 1965.

70. Romberg, Bertil, *Studies in the narrative technique of the first-person novel*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.
71. Rosa, Alberto Asor, *La novella occidentale dalle origini a oggi*, Roma, Canesi, 1960.
72. Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.
73. Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
74. Simões, João Gaspar, *Ensaio sobre a criação no romance*, Porto, Ed. Educação Nacional, 1944.
75. Simões, João Gaspar, *Literatura, literatura, literatura...*, Lisboa, Portugália, 1964.
76. Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.
77. Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
78. Torres, Alexandre Pinheiro, *Romance: o mundo em equação*, Lisboa, Portugália, 1967.
79. Uzzell, Thomas H., *The technique of the novel*, New York, The Citadel Press, 1964.
80. Valbuena Pratt, Ángel, *La novela picaresca española*, 4.ª ed., Madrid, Aguilar, 1962.
81. Woolf, Virginie, *L'art du roman*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1963.
82. Zamora Vicente, Alonso, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Columba, 1962.
83. Zeltner, Gerda, *La grande aventure du roman français au XX^e siècle*, Paris, Éditions Gonthier, 1967.

VII

LA PERIODIZACIÓN LITERARIA

1. Coutinho, Afrânio, *Introdução à literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964.
2. Cysars, H., "El principio de los períodos en la ciencia literaria", *Filosofía de la ciencia literaria*, ed. E. Ermatinger, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

3. Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P. U. F., 1958.
4. Frank, Paul L., "Historical or stylistic periods?", *Journal of aesthetics and art criticism*, 1955, XIII, 4.
5. Friedrich, Carl J., "Style as the principle of historical interpretation", *Journal of aesthetics and art criticism*, 1955, XIV, 2.
6. Marías, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
7. Petersen, J., "Las generaciones literarias", *Filosofía de la ciencia literaria*, ed. cit.
8. Peyre, Henri, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948.
9. Ritchie, J. M. (ed.), *Periods in german literature*, London, Oswald Wolff, 1966.
10. Wellek, René, "Periods and movements in literary history", *English Institute annual*, 1940, New York, Columbia University Press, 1941.

VIII

EL BARROCO

1. *Actes des journées internationales d'étude du baroque de Montauban*, Toulouse, 1965.
2. *Actes du III^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague, Mouton & Co. — 'S-Gravenhage, 1962.
3. Alewyn, Richard, *L'univers du baroque*, Paris, Gonthier, 1964.
4. Alonso, Dámaso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1961; 5.ª ed. muy aumentada, 3 vols., 1969.
5. Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955; 3.ª ed., 1970.
6. Alonso, Dámaso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1950; 5.ª ed., 1966.
7. Anceschi, Luciano, *Barocco e Novecento*, Milano, Rusconi e Paolazzi, Ed., 1960.

8. Anceschi, Luciano, *Le poetiche del barocco*, Bologna, Alfa, 1963.
9. *Barocco europeo e barocco veneziano*, Venezia, Sansoni, 1962.
10. Batllori, Miguel, *Gracián y el barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
11. Battisti, Eugenio, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962.
12. Battisti, Eugenio, *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi, 1960.
13. Bethel, S. L., "Gracián, Tesauro and the nature of metaphysical wit", *Northern miscellany of literary criticism*, 1953, 1.
14. Blunt, Anthony, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, 1966.
15. Bodini, Vittorio, *Studi sul barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
16. *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, Porto Alegre, 1967-1968, n.os 7-11 (estudios de diversos autores sobre el barroco en las diferentes artes).
17. Bonfantini, Mario, *La letteratura francese del XVII secolo. Nuovi problemi e orientamenti*, 2.ª ed., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
18. Briganti, Giuliano, "Barocco: storia della parola e fortuna critica del concetto", *Enciclopedia universale dell'Arte*, 1958, 2.
19. Briganti, Giuliano, *Italian mannerism*, London, Hudson & Thames, 1962.
20. Bruzzi, Amelia, *Il barocco nella poesia di Théophile de Viau*, Bologna, Riccardo Pàtron, 1965.
21. Buffum, I., *Studies in the baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, Yale University Press, 1957.
22. Butler, Philip, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.
23. Calcaterra, Carlo, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori, 1940.
24. Calcaterra, Carlo, "Il problema del barocco", *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949.
25. Cantimori, Delio, "Il dibattito sul barocco", *Rivista storica italiana*, 1960, LXXII, 3.

26. Carr, C. T., "Two words in art history. I. Baroque; II. Rococo", *Forum for modern language studies*, I.
27. Cattaui, G., "Baroque et rococo", *Critique*, 1957, 122.
28. Cerny, Vaclav, "Le baroque et la littérature française", *Critique*, 1956, 109-110.
29. Cerny, Vaclav, "Les origines européennes des études baroquistes", *Revue de littérature comparée*, 1950, XXIV, 1.
30. César, Guilhermino, *O barroco e a crítica literária no Brasil*, Coimbra, 1965 (sep. das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros).
31. Charpentrat, Pierre, *L'art baroque*, Paris, P. U. F., 1967.
32. Charpentrat, Pierre, *Le mirage baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
33. Cidade, Hernâni, *O conceito de poesia como expressão da cultura*, 2.ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1957.
34. Cidade, Hernâni, *Lições de cultura luso-brasileira. Épocas e estilos na literatura e nas artes plásticas*, Rio de Janeiro, 1960.
35. Cioranescu, Alejandro, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957.
36. Clements, Robert J., *The poetry of Michelangelo*, New York, New York University Press, 1966.
37. Collard, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
38. Constandse, Anton Levien, *Le baroque espagnol et Calderón de la Barca*, Amsterdam, Boekhandel, 1951.
39. Coutinho, Afrânio, *Aspectos da literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1950.
40. Coutinho, Afrânio, *Introdução à literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria S. José, 1964.
41. *La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, Firenze, Le Monnier, 1958.
42. Croce, Benedetto, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1946.
43. Croce, Franco, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966.

44. Croll, Morris William, *Style, rhetoric, and rhythm*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
45. Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
46. Dehennin, Elsa, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.
47. D'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, s/d.
48. Dumont, Cathérine, "Le maniérisme. État de la question", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1966, XXVIII.
49. Elwert, Theodor, *La poesia lirica italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco*, Firenze, Olschki, 1967.
50. Francastel, P., "Baroque et classique, une civilisation", *Annales*, 1957, XII, 2.
51. Francastel, P., "Baroque et classicisme, histoire ou typologie des civilisations?", *Annales*, 1959, XIV, 1.
52. Francastel, P., "Le baroque", *Atti del quinto congresso internazionale de lingue e letterature moderne*, Firenze, Valmartina, 1955.
53. Friedrich, Carl J., *The age of the baroque, 1610-1660*, New York, Harper, 1952.
54. Friedlaender, Walter, *Mannerism and anti-mannerism in italian painting*, New York, Columbia University Press, 1957.
55. García Berrio, Antonio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, C. S. I. C., 1968.
56. García Morejón, Julio, *Coordenadas do barroco*, S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1965.
57. Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.
58. Gérard, A., "Pour une phénoménologie du baroque littéraire. Essai sur la tragédie européenne au XVII^e siècle", *Publications de l'Université de l'État à Elisabethville*, 1963, 5.
59. Getto, Giovanni, "La polemica sul barocco", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, t. I.
60. Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964.
61. Hatzfeld, Helmut, "Three national deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau", *Studi secenteschi*, 1961, II.

62. Hauser, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
63. Haydn, Hiram, *The Counter-Renaissance*, New York, Scribner's Sons, 1950 (tr. it., *Il Controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967).
64. Heyl, Bernard C., "Meanings of baroque", *Journal of aesthetics and art criticism*, 1961, XIX, 3.
65. Hocke, Gustav R., *El mundo como laberinto. I — El manierismo en el arte*, Madrid, Guadarrama, 1961.
66. Hocke, Gustav R., *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
67. *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958.
68. Jannaco, Carmine, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1963.
69. Kohler, Pierre, *Lettres de France. Périodes et problèmes*, Lausanne, Payot, 1943.
70. Kurz, Otto, "Barocco: storia di una parola", *Lettere italiane*, 1960, 4.
71. Lathuillère, Roger, *La préciosité. Étude historique et linguistique*. Tome I: *Position du problème, les origines*, Genève, Droz, 1966.
72. Lázaro, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.
73. Lebois, André, *XVII^e siècle*, Paris, Denoël, 1966.
74. Macrì, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959.
75. Mahood, M. M., *Poetry and humanism*, New Haven, Yale University Press, 1950.
76. Mandrou, R., "Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale", *Annales*, 1960, XV, 5.
77. *Manierismo, barocco, rococò*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.
78. Martins, Wilson, "O emprego da palavra 'Barroco' em literatura", *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966, vol. IV.
79. Marzot, Giulio, *L'Italia letteraria durante la Controriforma*, Roma, Studium, 1962.

80. Mazzeo, Joseph A., "A critique of some modern theories of metaphysical poetry", *Modern philology*, 1952-1953, 50.
81. Mazzeo, Joseph A., "Metaphysical poetry and the poetic of correspondences", *Journal of the history of ideas*, 1953, 14.
82. Minguet, Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.
83. Mirollo, James V., *The poet of the marvelous Giambattista Marino*, New York, Columbia University Press, 1962.
84. Montano, Rocco, *L'estetica del Rinascimento e del barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.
85. Mourgues, Odette de, *Metaphysical, baroque and précieux poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1953.
86. Müller, John H., "Baroque, is it datum, hypothesis or tautology?", *Journal of aesthetics and art criticism*, 1954, XII, 4.
87. Nelson Jr., Lowry, *Baroque lyric poetry*, New Haven, Yale University Press, 1961.
88. Orozco Díaz, Emilio, *Temas del barroco*, Granada, Universidad, 1947.
89. Pellegrini, Giuliano, *Barocco inglese*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953.
90. Pontes, Maria de Lourdes Belchior, *Frei António das Chagas. Um homem e um estilo do séc. XVII*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953.
91. Porqueras Mayo, A., *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, C. S. I. C., 1968.
92. Praz, Mario, *La poesia metafisica inglesa del Seicento*, Roma, Edizioni Italiane, 1945.
93. Raimondi, Ezio, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
94. Raimondi, Ezio, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961.
95. Raimondi, Ezio, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.
96. Raymond, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, Corti, 1955.
97. *Rettorica e barocco*, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955.
98. *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, XI, 42-43.
99. *Revue des sciences humaines*, 1949, 55-56.

100. Rosa, Alberto Asor, *Il Seicento, Antologia della letteratura italiana*, dir. por Maurizio Vitale, Milano, Rizzoli, 1966, vol. 3.°
101. Rosales, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.
102. Rousset, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin, 1961.
103. Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954.
104. Rowland, Daniel B., *Mannerism. Style and mood*, New Haven-London, Yale University Press, 1964.
105. Santoli, Vittorio, *Fra Germania e Italia*, Firenze, Le Monnier, 1962.
106. Sayce, R. A., "Boileau and french baroque", *French studies*, 1948, II, 2.
107. Schmidt, Albert-Marie, *Études sur le XVI^e siècle*, Paris, A. Michel, 1967.
108. Scrivano, Riccardo, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice, 1959.
109. Scrivano, Riccardo, "La discussione sul manierismo", *La rassegna della letteratura italiana*, 1963, 2.
110. Simone, Franco, "La storia letteraria francese e la formazione e dissoluzione dello schema storiografico classico", *Rivista di letterature moderne*, 1953, IV.
111. Simone, Franco, "Per la definizione di un barocco francese", *Rivista di letterature moderne*, 1954, 5.
112. Simpson, Joyce G., *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962.
113. Spahr, Blake Lee, "Baroque and Mannerism — epoch and style", *Colloquia Germanica*, 1967, 1.
114. Sypher, Wylie, *Four stages of Renaissance style. Transformations in art and literature 1400-1700*, New York, Anchor Books, 1955.
115. Tapié, Victor-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
116. Tapié, Victor-L., *Le baroque*, Paris, P. U. F., 1961.
117. Tapié, Victor-L., "Baroque et classicisme", *Annales*, 1959, XIV, 4.

118. Toffanin, Giuseppe, *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920.
119. Toffanin, Giuseppe, *Il Tasso e l'età che fu sua*, Napoli, Libreria Scientifica, 1947.
120. Tuve, Rosemond, *Elizabethan and metaphysical imagery*, Chicago, Chicago University Press, 1947.
121. Ulivi, Ferruccio, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olschki, 1966.
122. Venturi, F., "La parola barocco", *Rivista storica italiana*, 1959, LXXI.
123. Venturi, Lionello, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964.
124. Wallerstein, Ruth, *Studies in seventeenth century poetic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1965.
125. Warnke, Frank J., *European metaphysical poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1965.
126. Weisbach, Werner, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
127. Weise, Georg, "Manierismo e letteratura", *Rivista di letterature moderne e comparate*, 1960, XIII, 1-2; 1966, XIX, 4.
128. Wellek, René, *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 1963.
129. Wölfflin, H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952.
130. Würtenberger, F., *Mannerism. The european style of the sixteenth century*, London, Weindenfeld and Nicolson, 1963.
131. Zonta, G., "Rinascimento, aristotelismo, barocco", *Giornale storico della letteratura italiana*, 1934, CIV.

IX

EL CLASICISMO Y EL NEOCLASICISMO

1. Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1948-1956, 5 vols.

2. Adam, Antoine, "Ouvertures sur le XVIII[e] siècle", *Histoire des littératures,* Paris, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), 1958, t. III.
3. Binni, Walter, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento,* Firenze, La Nuova Italia, 1963.
4. Bonfantini, Mario, *La letteratura francese del XVII secolo. Nuovi problemi e orientamenti,* 2.ª ed., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
5. Borgerhoff, E. B. O., *The freedom of french classicism,* Princeton Univ. Press, 1950.
6. Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France,* Paris, Nizet, 1957.
7. Bray, René, "L'esthétique classique", *Revue des cours et conférences,* 1929, II.
8. Butler, Philip, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine,* Paris, Nizet, 1959.
9. Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
10. Fubini, Mario, "Arcadia e illuminismo", *Questioni e correnti di storia letteraria,* Milano, Marzorati, 1949.
11. Johnson, James W., *The formation of english neo-classical thought,* Princeton, Princeton Univ. Press; London, Oxford Univ. Press, 1967.
12. Kohler, Pierre, *Lettres de France. Périodes et problèmes,* Lausanne, Payot, 1943.
13. Lanson, G., *Études d'histoire littéraire,* Paris, Champion, 1929.
14. Lebègue, Raymond, *La poésie française de 1560 à 1630,* Paris, S. E. E. S., 1951, 2 vols.
15. May, Georges, *Tragédie cornélienne. Tragédie racinienne,* Urbana, Univ. of Illinois Press, 1948.
16. Moncallero, G. L., *L'Arcadia. I: Teoria d'Arcadia. La premessa antisecentista e classicista,* Firenze, Olschki, 1953.
17. Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature française classique,* Paris, Colin, 1942.
18. Peyre, Henri, "Le classicisme", *Histoire des littératures* (cf. *supra* n.° 2), 1956, t. II.

19. Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le classicisme?*, ed. rev., Paris, Nizet, 1965.
20. Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959.
21. Schippisi, Ranieri, "L'Arcadia", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, t. I.
22. Silva, V. M. P. de Aguiar e, *Para uma interpretação do classicismo*, Coimbra, 1962.
23. Tapié, V.-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
24. Van Tieghem, Philippe, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P. U. F., 1960.
25. Wellek, René, "The term and concept of 'Classicism' in literary history", *Aspects of the eighteenth century*, ed. Earl R. Wasserman, Baltimore, Johns Hopkins, 1965.
26. Zuber, Roger, *Les "Belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Colin, 1968.

X

PRE-ROMANTICISMO Y ROMANTICISMO

1. Abrams, M. H. (ed.), *English romantic poets*, New York, Oxford University Press, 1960.
2. Abrams, M. H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.
3. Alfieri, Vittorio Enzo, "L'estetica dall'illuminismo al romanticismo fuori d'Italia", *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959 (*parte seconda*).
4. Ayrault, Roger, *La genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier, 1961, 2 vols.
5. Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, J. Corti, 1960.
6. Binni, Walter, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

7. Borgese, G. A., *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949.
8. Bosco, Umberto, "Preromanticismo e romanticismo", *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949.
9. Bowra, C. M., *The romantic imagination*, New York, Oxford University Press, 1961.
10. Brady, P., "Rococo and neo-classicism", *Studi francesi*, 1964, 22.
11. Brady, P., "Rococo style in french literature", *Studi francesi*, 1966, 30.
12. Branca, Vittore (ed.), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni Editore, 1968.
13. Bray, René, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963.
14. Carr, C. T., "Two words in art history. I. Baroque; II. Rococo", *Forum for modern language studies*, I.
15. Cavallo, Marco, *Il preromanticismo nel significato della storia e poesia*, Milano, Gastaldi, 1964.
16. Cidade, Hernâni, *Lições de cultura luso-brasileira. Épocas e estilos na literatura e nas artes plásticas*, Rio de Janeiro, 1960.
17. Coelho, Jacinto do Prado, *Poetas pré-românticos*, Coimbra, Atlântida, 1961.
18. Coeuroy, André, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965.
19. Croce, Benedetto, *La letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1957, vol. III.
20. Dédéyan, Charles, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, C. D. U. — S. E. D. E. S., 1967.
21. Duhamel, Roger, *Aux sources du romantisme français*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1964.
22. Fabre, Jean, *Lumières et romantisme*, Paris, Klincksieck, 1963.
23. Frye, Northrop, "Il mito romantico", *Lettere italiane*, 1967, 4.
24. Frye, Northrop (ed.), *Romanticism reconsidered*, New York, Columbia University Press, 1963.
25. Fubini, Mario, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1953.

26. Giannessi, Ferdinando, "Illuminismo e romanticismo", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II.
27. Hatzfeld, Helmut, *Literature through art*, New York, Oxford University Press, 1952.
28. Kimball, Fiske, *The creation of the rococo*, New York, The Norton Library, 1964.
29. Laufer, Roger, *Style rococo, style des lumières*, Paris, J. Corti, 1963.
30. Lovejoy, Arthur O., *Essays in the history of ideas*, New York, Capricorn Books, 1960.
31. Lucas, F. L., *The decline and fall of the romantic ideal*, Cambridge, at the University Press, 1948.
32. Marcazzan, Mario, "Dal romanticismo al decadentismo", *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II.
33. Marías, Julián, "Un escorzo del romanticismo", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1949, 10.
34. Mauzi, R., *L'idée de bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1960.
35. Minguet, Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.
36. Mittner, Ladislao, *Ambivalenze romantiche*, Messina, D'Anna, 1954.
37. Monglond, A., *Histoire intérieure du préromantisme français, de l'abbé Prévost à Joubert*, Paris, Arthaud, 1929, 2 vols.
38. Mornet, Daniel, *Le romantisme en France au XVIII^e siècle*, 2.ª ed., Paris, Hachette, 1925.
39. Moreau, Pierre, *Âmes et thèmes romantiques*, Paris, J. Corti, 1965.
40. Paribatra, Marsi, *Le romantisme contemporain*, Paris, Les Éditions Polyglottes, 1954.
41. Pichois, Claude, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Paris, J. Corti, 1965, 2 vols.
42. Piper, H. W., *The active universe. Pantheism and the concept of imagination in the english romantic poets*, London, The Athlone Press, 1962.

43. Poulet, G., *Trois essais de mythologie romantique: Nerval, Gautier, Piranèse,* Paris, J. Corti, 1966.
44. Praz, Mario, *The romantic agony,* 2.ª ed., London, Oxford University Press, 1951.
45. *Le romantisme allemand,* Les Cahiers du Sud, 1949.
46. Saisselin, Rémy G., "The rococo as a dream of happiness", *Journal of aesthetics and art criticism,* 1960, XIX, 2.
47. Siciliano, I., "Introduzione a una discussione sul romanticismo", *Lettere italiane,* 1967, 4.
48. Schenk, Hans G., *The mind of the european romantics. An essay in cultural history,* London, Constable, 1966.
49. Starobinski, J., *L'invention de la liberté,* Genève, Skira, 1964.
50. Sypher, Wylie, *Rococo to cubism in art literature,* New York, Vintage Books, 1960.
51. Van Tieghem, Paul, *Le mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France),* 4.ª ed., Paris, Vuibert, 1968.
52. Van Tieghem, Paul, Le *préromantisme,* Paris, 1924, 1930, 1947 y 1960, 4 vols.
53. Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne,* Paris, Albin Michel, 1948.
54. Wellek, René, *Concepts of criticism,* New Haven-London, Yale University Press, 1963.
55. Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo,* Madrid, Gredos, 1962.

XI

LOS ESTUDIOS DE HISTORIA Y DE CRÍTICA LITERARIAS

1. Borgese, G. A., *Storia della critica romantica in Italia,* Milano, Mondadori, 1949.
2. Carloni, J.-C. y Filloux, Jean-C., *La critique littéraire,* Paris, P. U. F., 1955.
3. Croce, Benedetto, *La letteratura italiana,* Bari, Laterza, 1957, Vol. III.

4. Croce, Benedetto, *La poesia*, 5.ª ed., Bari, Laterza, 1953.
5. Diéguez, M. de, *L'écrivain et son langage*, Paris, Gallimard, 1960.
6. Fayolle, Roger, *La critique littéraire*, Paris, Colin, 1964.
7. Getto, Giovanni, *Storia delle storie letterarie*, n. ed., Firenze, Sansoni, 1969.
8. Giraud, Victor, *La critique littéraire*, Paris, Aubier, 1945.
9. Granna, Gianni (dir.), *I critici*, Milano, Marzorati, 1969, 5 vols.
10. Lanson, G., *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965.
11. Molho, Robert, *La critique littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1963.
12. Moreau, Pierre, *La critique littéraire en France*, Paris, Colin, 1960.
13. Moreau, Pierre, *La critique selon Saint-Beuve*, Paris, C. D. U. et S. E. D. G. S., 1965.
14. Schultz, Franz, "El desenvolvimiento ideológico del método de la historia literaria", *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
15. Taine, H., *Histoire de la littérature anglaise*, 9.ª ed., Paris, Hachette, 1895, t. I.
16. Van Tieghem, Philippe, *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
17. Wellek, René, *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1963.
18. Wimsatt Jr., William y Cleanth Brooks, *Literary criticism*, New York, Knopf, 1964.

XII

LA HISTORIA LITERARIA

1. Adam, Antoine, "Qu'est-ce que l'histoire littéraire?", *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, 1.
2. Barthes, Roland, "Histoire ou littérature?", *Sur Racine*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1963.

3. Binni, Walter, *Poetica, critica e storia letteraria,* Bari, Laterza, 1963.
4. Bowers, Fredson, *Textual and literary criticism,* New York, Cambridge Univ. Press, 1959.
5. Chiari, Alberto, "La edizione critica", *Tecnica e teoria letteraria,* Milano, Marzorati, 1951.
6. Coelho, Jacinto do Prado, *Problemática da história literária,* Lisboa, Ática, 1961.
7. Díaz-Plaja, G., *El estudio de la literatura (los métodos históricos),* Barcelona, Sayma, 1963.
8. Figueiredo, Fidelino de, *A crítica como ciência,* Lisboa, Livraria Clássica, 1920.
9. Figueiredo, Fidelino de, *Aristarcos,* Rio de Janeiro, Livraria Antunes, 1941.
10. Getto, G., "La storia letteraria", *Tecnica e teoria letteraria,* Milano, Marzorati, 1951.
11. Getto, Giovanni, *Storia delle storie letterarie,* n. ed., Firenze, Sansoni, 1969.
12. Lanson, G., *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire,* Paris, Hachette, 1965.
13. Praz, Mario, "Critica storia e critica di valore", *Paragone,* 1964, 174.
14. Rudler, G., *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires,* Oxford, 1923.
15. Tacca, Óscar, *La historia literaria,* Madrid, Gredos, 1968.
16. Wehrli, Max, *Introducción a la ciencia literaria,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1966.
17. Wellek, René, *Concepts of criticism,* New Haven-London, Yale Univ. Press, 1963.

XIII

EL FORMALISMO RUSO

1. Ambrogio, Ignazio, "Il 'metodo formale' nella teoria della letteratura", *Il Contemporaneo,* 1964, VII.

2. Avalle, D'Arco Silvio, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia,* Milano, Riccardo Ricciardi, 1970.
3. Bakhtine, Mikhail, *La poétique de Dostoievski,* Paris, Éditions du Seuil, 1970.
4. Eichenbaum, Boris, *Il giovane Tolstòj. La teoria del metodo formale,* Bari, De Donato Editore, 1968.
5. Erlich, Victor, *Russian formalism. History — doctrine,* The Hague, Mouton & Co., 1955 (2.ª ed., 1964; tr. it., Milano, Bompiani, 1966).
6. Mukarovsky, Jan, *Kapitel aus der Poetik,* Frankfurt, Suhrkampf, 1967.
7. Mukarovsky, Jan, "Littérature et sémiologie", *Poétique,* 1970, 3, pp. 386-398.
8. Propp, Vladimir, *Morphology of the folktale,* Bloomington, Indiana University Press, 1958 (tr. it. *Morfologia della fiaba,* Torino, Einaudi, 1966; trad. fr. *Morphologie du conte,* Paris, Ed. du Seuil, 1970).
9. Sklovskij, V., *Una teoria della prosa,* Bari, De Donato, 1966.
10. Strada, Vittorio, *Letteratura sovietica 1952-1963,* Roma, Editori Riuniti, 1964.
11. Striedter, J. (ed.), *Texte der russischen Formalisten,* München, 1969, t. I.
12. *Théorie de la littérature.* Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1965.
13. Tynjanov, Jurij, *Avanguardia e tradizione,* Bari, Dedalo, 1968.
14. Tynjanov, Jurij, *Il problema del linguaggio poetico,* Milano, Il Saggiatore, 1968.

XIV

EL *NEW CRITICISM*

1. Blackmur, R. P., *Language as gesture,* New York, Harcourt, Brace and Company, 1952.

2. Brooks, Cleanth, *The well wrought urn,* New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1947.
3. Burke, Kenneth, *Philosophy of literary form,* New York, Vintage Books, Inc., 1957.
4. Burnshaw, Stanley (ed.), *Varieties of literary experience,* New York, New York University Press, 1962.
5. Coutinho, Afrânio, *Correntes cruzadas,* Rio de Janeiro, A Noite, 1953.
6. Coutinho, Afrânio, *Da crítica e da nova crítica,* Rio de Janeiro-São Paulo-Baía, Editora Civilização Brasileira, 1957.
7. Crane, R. S., *The languages of criticism and the structure of poetry,* University of Toronto Press, 1953.
8. *The critical moment. Literary criticism in the 1960 s. Essays from the London Times literary supplement,* New York-Toronto, Mc-Graw-Hill Book Company, 1964.
9. Daiches, David, *Critical approaches to literature,* London, Longmans, 1956.
10. Eliot, T. S., *Ensaios de doutrina crítica,* Lisboa, Guimarães Editores, 1962.
11. Eliot, T. S. *The sacred wood,* London, Methuen & Co., 1928.
12. Foster, Richard, *The new romantics. A reappraisal of the new criticism,* Bloomington, Indiana Univ. Press, 1962.
13. Frye, Northrop, *Anatomy of criticism,* New York, Atheneum, 1966.
14. Frye, Northrop, *The well-tempered critic,* Bloomington, Ind. Univ. Press, 1963.
15. Glicksberg, Charles J., *American literary criticism 1900-1950,* New York, Hendricks House, 1952.
16. Howe, Irving, *Modern literary criticism,* Boston, Beacon Press, Inc., 1959.
17. Hulme, T. E., *Speculations,* New York, Harcourt, Brace and Company, Inc., 1924.
18. Hyman, Stanley Edgar, *The armed vision,* New York, Vintage Books, 1955.
19. Hyman, Stanley (ed.), *Critical performance,* New York, Knopf, 1956.

20. Krieger, Murray, *The new apologists for poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.
21. Krieger, Murray, *The play and place of criticism*, Baltimore, Johns Hopkins, 1967.
22. Levin, Harry, *Contexts of criticism*, New York, Atheneum, 1963.
23. Monteiro, A. Casais, *Clareza e mistério da crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961.
24. Raleigh, John Henry, "The new criticism as an historical phenomenon", *Comparative Literature*, 1959, 1.
25. Ransom, John C., *The new criticism*, Norfolk, Conn., 1941.
26. Richards, I. A., *Practical criticism*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., s. d.
27. Richards, I. A., *The philosophy of rhetoric*, Oxford Univ. Press, 1936.
28. Richards, I. A., *Principles of literary criticism*, 5.ª ed., London, Kegan Paul, 1934.
29. Schorer, Mark (ed.), *Criticism. The foundations of modern literary judgment*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1958.
30. Scott, Wilbur, *Five approaches of literary criticism*, New York, Collier Books, 1962.
31. Shumaker, Wayne, *Elements of critical theory*, Berkeley, Univ. of California Press, 1964.
32. Spiller, Robert E. (ed.), *A time of harvest. American literature: 1910-1960*, New York, Hilland Wang, 1962.
33. Stallman, R. W. (ed.), *Critiques and essays in criticism*, New York, Ronald Press, 1949.
34. Stallmann, R. W. (ed.), *The critic's notebook*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1950.
35. Tate, Allen, *The man of letters in the modern world*, New York, Meridian Books, 1955.
36. Van Nostrand, Albert D. (ed.), *Literary criticism in America*, New York, the Liberal Arts Press, 1957.
37. Van O'Connor, William, *An age of criticism 1900-1950*, Chicago, Henry, Regnery Company, 1952.
38. Vivas, Eliseo, *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958.

39. Vivas, Eliseo, *The artistic transaction and essays on theory of literature*, Ohio State Univ. Press, 1963.
40. Wellek, René, *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1963.
41. Wimsatt Jr., W. K., *Hateful contraries. Studies in literature and criticism*, Lexington, University of Kentucky Press, 1966.
42. Wimsatt Jr., W. K., *The verbal icon*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.
43. Wimsatt Jr., W. K. y Cleanth Brooks, *Literary criticism*, New York, Knopf, 1964.
44. Winters, Yvor, *In defense of reason*, New York, The Swallow Press and William Morrow and Co., 1947.
45. Zabel, Morton D. (ed.), *Literary opinion in America*, New York, Harper and Brothers, 1951.

XV

LA ESTILÍSTICA

1. Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1965.
2. Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955; 3.ª ed., 1970.
3. Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950; 5.ª ed., 1966.
4. Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951; 4.ª ed., 1970.
5. Anderson Imbert, Enrique, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
6. Antoine, Gérald, "La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes", *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, 1.
7. Antoine, Gérald, "Stylistique des formes et stylistique des thèmes, ou le stylisticien face à l'ancienne et à la nouvelle criti-

que", *Les chemins actuels de la critique*, obra dir. por Georges Poulet, Paris, col. 10/18, 1968.
8. Auerbach, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.
9. Avalle, D'Arco Silvio, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1970.
10. Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, 2.ª ed., Heidelberg, Winter, s/d.
11. Beau, Albin Eduard, *Estudos*, Coimbra, 1961, vol. II.
12. Boléo, Manuel de Paiva, *Orientações da filologia românica na Alemanha e o Seminário românico de Hamburgo*, Coimbra, 1931 (sep. de *Biblos*, vol. VII).
13. Boléo, Manuel de Paiva, *Prof. Karl Vossler*, Coimbra, 1945 (sep. de *Biblos*, vol. XX).
14. Bordelois, Ivonne, *Perspectiva de la estilística*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.
15. Bousoño, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1956; 2.ª ed. corr. y aum., 1968.
16. Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952; 5.ª ed., 1970.
17. Bruneau, Charles, "La stylistique", *Romance philology*, 1951, V.
18. Câmara, J. Mattoso, *Contribuição à estilística portuguesa*, Rio de Janeiro, Edições da "Organização Simões", 1953.
19. Carvalho, José G. Herculano de, *Teoria da linguagem*, Coimbra, Atlântida Editora, 1967, vol. I.
20. Castagnino, Raúl H., *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1953.
21. Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966; trad. esp., *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.
22. Corti, Maria, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
23. Cressot, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, P. U. F., 1947.
24. *The critical moment. Literary criticism in the 1960 s. Essays from the London Times literary supplement*, New York-Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1964.

25. Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* 5.ª ed., Bari, Laterza, 1946.
26. Croce, Benedetto, *La poesia,* 5.ª ed., Bari, Laterza, 1955.
27. Croce, Benedetto, *Problemi di estetica,* 4.ª ed., Bari, Laterza, 1949.
28. Devoto G., *Studi di stilistica,* Firenze, Le Monnier, 1950.
29. Devoto, G., *Nuovi studi di stilistica,* Firenze, Le Monnier, 1962.
30. Draghetti, Anna, "Strutturalismo, stilistica, critica d'arte", *Aut aut,* 1960, 57.
31. Dresden, S., "Stylistique et science de la littérature", *Neophilologus,* 1952, 4.
32. Elia, Sílvio, *Orientações da linguística moderna,* Rio de Janeiro, Livraria Académica, 1955.
33. Enkvist, Nils Erik, John Spencer y Michael J. Gregory, *Linguistics and style,* London, Oxford University Press, 1964.
34. Fernández Retamar, Roberto, *Idea de la estilística,* Universidad de la Habana, 1963.
35. Fowler, Roger (ed.), *Essays on style and language,* London, Routledge & Kegan Paul, 1966.
36. Fubini, Mario, *Critica e poesia,* Bari, Laterza, 1956.
37. García Morejón, Julio, *Límites de la estilística. El idearium crítico de Dámaso Alonso,* Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1961.
38. Guiraud, Pierre, *La stylistique,* Paris, P. U. F., 1961.
39. Hatzfeld, Helmut, *Bibliografía crítica de la nueva estilística,* Madrid, Gredos, 1955.
40. Hatzfeld, Helmut, "Métodos de investigación estilística", *Revista de ideas estéticas,* 1956, XV, 53.
41. Hatzfeld, Helmut, "Points de repère dans l'évolution de la stylistique romane, 1886-1962", *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille,* Gembloux, Éditions J. Duculot, 1964.
42. Hatzfeld, Helmut e Yves Le Hir, *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane,* Paris, P. U. F., 1961.
43. Imbs, P., "Analyse linguistique, analyse philologique, analyse stylistique", *Programme du Centre de Philologie Romane de Strasbourg,* 1957.

44. Lapa, Manuel Rodrigues, *Estilística da língua portuguesa*, Coimbra, 1968.
45. Leão, Ângela Vaz, *Sobre a estilística de Spitzer*, Belo Horizonte, Imprensa da Universidade, 1960.
46. Le Hir, Yves, *Analyses stylistiques*, Paris, Colin, 1965.
47. Marouzeau, J., *Précis de stylistique française*, 5.ª ed., Paris, Masson, 1965.
48. Marques, F. Costa, *A análise literária*, Coimbra, Almedina, 1968.
49. Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.
50. Michaud, Guy, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957.
51. Morier, H., *La psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959.
52. Murry, J. Middleton, *El estilo literario*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951.
53. Nowottny, Winifred, *The language poets use*, London, The Athlone Press, 1962.
54. Pagliaro, A., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1956.
55. Pagliaro, A., *A vida do sinal*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1967.
56. Pontes, M. L. Belchior, "Estilística e ciência da literatura", *Revista da Faculdade de Letras*, 1951, XVII, 1-3.
57. Portella, Eduardo, *Dimensões*, Rio de Janeiro, Agir, 1959, 2 vols.
58. Riffaterre, Michael, "Criteria for style analysis", *Word*, 1959, 15.
59. Riffaterre, Michael, "Problèmes d'analyse du style littéraire", *Romance philology*, 1961, XIV, 3.
60. Riffaterre, Michael, "Stylistic context", *Word*, 1960, 16.
61. Riffaterre, Michael, "Vers la définition linguistique du style", *Word*, 1961, 17.
62. Sayce, Richard A., *Style in french prose*, Oxford, Clarendon Press, 1953.
63. Sempoux, A., "Notes sur l'histoire des mots *style* et *stylistique*", *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1961, XXXIX.
64. Spitzer, Leo, "A propos de la *Vie de Marianne* (Lettre à M. Georges Poulet)", *The romanic review*, 1953, XLIV.
65. Spitzer, Leo, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954 (nueva ed., 1965, con el título de *Critica stilistica e semantica storica*).

66. Spitzer, Leo, "Les études de style et les différents pays", *Langue et littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
67. Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955; reimpr. de la 2.ª ed., 1968.
68. Spitzer, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
69. Squarotti, G. Barberi, "Stile e stilistica", *Paragone*, 1961, 144.
70. Starobinski, Jean, "La stylistique et ses méthodes: Leo Spitzer (1887-1960)", *Critique*, 1964, juillet.
71. Terracini, Benvenuto, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966.
72. Todorov, Tzvetan, "Les études du style", *Poétique*, 1970, 2, pp. 224-232.
73. Ullmann, Stephen, *Language and style*, Oxford, Blackwell, 1964.
74. Ullmann, Stephen, *Style in the french novel*, Cambridge, at the University Press, 1957.
75. Ullmann, Stephen, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1965.
76. Vossler, Karl, *Positivismo e idealismo en la lingüística y El lenguaje como creación y evolución*, Madrid-Buenos Aires, 1929.
77. Vossler, Karl, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, C. S. I. C., 1940.
78. Vossler, Karl, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
79. Zuleta, Emilia de, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1962.

XVI

¿BAJO EL SIGNO DE BABEL? *

1. Adorno, Theodor W., *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

* Téngase también en cuenta, de manera general, la bibliografía indicada para los tres capítulos anteriores.

2. Allemand, André, *Nouvelle critique. Nouvelle perspective*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1967.
3. Anderson Imbert, Enrique, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
4. Auzias, Jean Marie, *Clefs pour le structuralisme*, Paris, Seghers, 1967.
5. Avalle, D'Arco Silvio, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia.* Milano, Riccardo Ricciardi, 1970.
6. Azevedo Filho, Leodegário A. de, *Estruturalismo e crítica de poesia*, Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1970.
7. Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.
8. Barthes, Roland, "Éléments de sémiologie", *Communications*, 1964, 4.
9. Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1964.
10. Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1953.
11. Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1963.
12. Bastide, Roger (ed.), *Sens et usages du terme structure*, The Hague, Mouton & Co. — 'S-Gravenhage, 1962.
13. Belchior, Maria de Lourdes, *O estruturalismo*, Lisboa, 1968 (sep. de *Brotéria*, 1968, LXXXVI).
14. Boudon, Raymond, *A quoi sert la notion de "structure"?*, Paris, Gallimard, 1968.
15. Bremond, Claude, "Le message narratif", *Communications*, 1964, 4.
16. Cândido, António, *Literatura e sociedade*, S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
17. Coelho, Eduardo Prado (ed.), *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*, Lisboa, Portugália, 1968 (textos de Foucault, Derrida, Lacan, Lévi-Strauss, etc.; extensa introducción de E. Prado Coelho).
18. Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966; trad. esp., *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.

19. *Communications*, 1966, 8 ("Analyse structurale du récit").
20. Corti, Maria, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
21. Coy, Juan José, *Crítica literaria actual. Método y sistemas*, Madrid, Razón y Fe, 1966.
22. *The critical moment. Literary criticism in the 1960 s. Essays from the London Times literary supplement*, New York-Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1964.
23. Daix, Pierre, *Nouvelle critique et art moderne*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968.
24. Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1967.
25. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
26. Diéguez, Manuel de, *L'écrivain et son langage*, Paris, Gallimard, 1960.
27. Doubrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966.
28. Draghetti, Anna, "Strutturalismo, stilistica, critica d'arte", *Aut aut*, 1960, 57.
29. Dresden, Sem, Lein Geschiere y Bernard Bray, *La notion de structure*, The Hague, 1961.
30. Duvignaud, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris, P. U. F., 1967.
31. Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
32. Eco, U., *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968.
33. Escarpit, R., *Sociologie de la littérature*, Paris, P. U. F., 1958.
34. Escarpit, Robert (dir.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.
35. Escobar, Carlos Henrique (ed.), *O método estruturalista*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
36. *Esprit*, 1967, 5 ("Structuralismes. Idéologie et méthode").
37. Fages, J. B., *Comprendre le structuralisme*, Paris, Privat, 1967.
38. Ferreira, Vergílio, "Questionação a Foucault e a algum estruturalismo", *O tempo e o modo*, 1968, 56 (el texto completo de este ensayo figura como prefacio a la traducción portuguesa de la obra de Michel Foucault *Les mots et les choses*, publicada en Lisboa, Portugália, 1968).

39. Francastel, Pierre, "Problèmes de la sociologie de l'art", *Traité de sociologie*, dir. por G. Gurvitch, Paris, P. U. F., 1963, t. II.
40. Gariano, Carmelo, *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
41. Garroni, Emilio, *Semiotica e estetica*, Bari, Laterza, 1968.
42. Garvin, Paul L., *A Prague school reader on aesthetics, literary structure and style*, 3.ª ed., Washington, Georgetown University Press, 1964.
43. Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.
44. Girard, René, "Des formes aux structures, en littérature et ailleurs", *Modern language notes*, 1963, LXXVIII.
45. Goldmann, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.
46. Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
47. Granger, Gilles-Gaston, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, Éditions Montaigne, 1960.
48. Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
49. Guglielmi, Guido, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967.
50. Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1961.
51. Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
52. Jakobson, Roman, "Poetry of grammar and grammar of poetry", *Lingua*, 1968, 21, pp. 597-609.
53. Jones, Robert-Emmet, *Panorama de la nouvelle critique en France de Gaston Bachelard à Jean-Paul Weber*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1968.
54. Kristeva, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague, Mouton, 1970.
55. Kristeva, Julia, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
56. Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1966.
57. Leavis, F. R., *The common pursuit*, London, Chatto & Windus, 1962.

58. Lefebvre, Henri, *Le langage et la société*, Paris, Gallimard, 1966.
59. Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
60. *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, Université Libre, 1967.
61. Lotman, J., "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica", *Strumenti critici*, 1967, I, 2, pp. 107-127.
62. Lourenço Eduardo, "Michel Foucault ou o fim do humanismo", *O tempo e o modo*, 1968, 56 (cf. la nota puesta al n.° 38).
63. Lukács, György, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964.
64. Lukács, György, *Sociología de la literatura*, 2.ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 1968.
65. Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966.
66. Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963.
67. Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.
68. Minissi, Nullo, "Critica tradizionale e critica strutturale", *Belfagor*, 1966, 5.
69. Monteiro, Adolfo Casais, "A crítica sociológica", *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.
70. Mounin, G., *Poésie et société*, Paris, P. U. F., 1962.
71. Mukarovsky, Jan, "Littérature et sémiologie", *Poétique*, 1970, 3, pp. 386-398.
72. Paci, Enzo, "Struttura e lavoro vivente", *Aut aut*, 1962, 72.
73. Paci, Enzo, "Struttura", *Aut aut*, 1963, 73.
74. Pagnini, Marcello, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967.
75. Piaget, Jean, *Le structuralisme*, Paris, P. U. F., 1968.
76. Picard, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Pauvert, 1965.
77. Picon, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953.
78. Poulet, Georges (ed.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, col. 10/18, 1968.

79. *Quatre conférences sur la "nouvelle critique"*, suplemento al n.° 34 de *Studi francesi*, abril de 1968 (conferencias de G. Poulet, J. Starobinski, Kurt Waiss y R. Girard).
80. Ramos, Maria Luiza, *Fenomenologia da obra literária*, Rio de Janeiro, Ed. Forense, 1969.
81. Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1961.
82. Rossi, Aldo, "Protocoli sperimentali per la critica", *Paragone*, 1967, 206 y 210.
83. Rossi, Aldo, "Storicismo e strutturalismo", *Paragone*, 1963, 166.
84. Rossi, Aldo, "Strutturalismo e analisi letteraria", *Paragone*, 1964, 180.
85. Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.
86. Saraiva, António José, "A obra literária como significante", *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.
87. Saraiva, António José, "Autenticidade e poesia", *Seara Nova*, 1965, n.° 1.437.
88. Segre, Cesare (ed.), *Strutturalismo e critica*, catálogo general de 1958-1965 de la editorial italiana "Il Saggiatore" (Roma).
89. Segre, Cesare, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.
90. Simonis, Yvan, *Claude Lévi-Strauss ou la "passion de l'inceste"*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.
91. Starobinski, J., "Les directions nouvelles de la recherche critique", *Preuves*, 1965, 172.
92. *Tempo brasileiro*, n.os 15-16.
93. *Les temps modernes*, noviembre de 1966, n.° 246 ("Problèmes du structuralisme").
94. Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
95. Todorov, Tzvetan, *La grammaire du Décaméron*, The Hague, Mouton, 1969.
96. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

97. Todorov, Tzvetan, "Les transformations narratives", *Poétique*, 1970, 3, pp. 322-333.
98. Velho, Gilberto (ed.), *Sociologia da arte, II*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
99. Volpe, Galvano Della, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
100. Weber, Jean-Paul, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963.
101. Weber, Jean-Paul, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960.
102. Weber, Jean-Paul, *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*, Paris, Pauvert, 1966.
103. Wehrli, Max, *Introducción a la ciencia literaria*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1966.
104. Wellek, René, *Concepts of criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 1963.
105. *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968.
106. *Théorie d'ensemble*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968.

EX LIBRIS

ARMAUIRUMQUE

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Abbate, Nicolo dell, 271.
Abrams, M. H., 45, 108, 126, 246.
Achillini, Claudio, 284.
Adam, Antoine, 166, 249, 284, 304, 305, 317, 318, 364.
Adams, Robert M., 224.
Albérès, R. M., 201, 219, 223.
Alborg, Juan Luis, 385.
Alcoforado, Sor Mariana, 230, 374.
Aleixandre, Vicente, 459.
Alemán, Mateo, 200.
Alewyn, Richard, 290.
Alfieri, Vittorio Enzo, 87, 126, 173.
Allemand, André, 23.
Allemann, Beda, 246.
Allen, Gray Wilson, 48, 107, 217.
Allot, Miriam, 202.
Almeida, Fortunato de, 35.
Almeida, Manuel Lopes de, 368.
Alonso, Dámaso, 28, 29, 30, 266, 280, 283, 291, 295, 391, 440, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 456, 458, 467.
Alorna, Marquesa de, 322.
Amado, Jorge, 8.
Amiel, H. F., 77, 118.
Ampère, 353, 354.
Anceschi, Luciano, 266.
Andrade, Carlos Drummond de, 114.
Anger, A., 320.
Anselmo, António Joaquim, 369.
Antoine, Gérald, 453, 456.
Antonio, Nicolás, 370.
Apeles, 310.
Aranha, Brito, 368, 369.
Arcos, J. Paço d', 219.
Argan, Giulio Carlo, 247.
Ariosto, 166, 173, 261, 325, 327.
Aristóteles, 68, 72, 73, 74, 76, 77, 100, 101, 104, 105, 107, 109, 142, 143, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 193, 201, 278, 281, 303, 305, 306, 309, 310, 315, 342, 467.
Arnim, Achim von, 68, 69, 329, 337.
Arquíloco, 162.
Assis, Machado de, 231, 388, 389.
Aubignac, François d', 303, 304, 313.
Auerbach, Erich, 209, 314, 458, 461, 467.
Axelrad, A. J., 391.
Axionov, 97.
Ayrault, Roger, 331.
Azevedo, Aloísio de, 214.

Babitt, Irving, 419, 431.
Bachelard, Gaston, 462, 479.
Bacon, Francis, 296, 375.
Baldensperger, 324.
Bally, Charles, 434, 435, 436, 440, 448, 464.
Balzac, Honoré de, 87, 118, 187, 189, 205, 208, 217, 218, 219, 226, 229, 231, 234, 235, 236, 240, 304.
Bandeira, Manuel, 58.

Banfi, Antonio, 45.
Banville, Théodore de, 47, 58.
Baquero Goyanes, M., 202, 240.
Bardèche, Maurice, 209, 218, 236.
Bargagli, 75.
Barocci, Federigo, 255.
Barrau-Dihigo, L., 371.
Barrès, Maurice, 354.
Barros, João de, 35, 36.
Barthes, Roland, 23, 24, 110, 227, 363, 364, 405, 462, 468, 470, 476, 485.
Bastide, Roger, 463.
Battisti, Eugenio, 248, 249, 271, 273, 275, 301.
Baudelaire, Charles, 21, 34, 39, 47, 49, 51, 52, 54, 59, 60, 64, 70, 112, 133, 137, 153, 154, 205, 284, 367, 388, 390.
Baudouin, Charles, 136.
Baumgarten, A. G., 45.
Bayle, Pierre, 117.
Beardsley, Monroe C., 422, 430.
Beau, Albin Eduard, 357, 439, 440.
Beaumarchais, 118.
Beauvoir, Simone de, 101, 157.
Becker, P. A., 441.
Beckett, Samuel, 8, 212.
Béguin, Albert, 130, 331.
Belchior, María de Lourdes, 482.
Belinskij, Vissarion, 92.
Bell, Aubrey, 369.
Bembo, Pietro, 301.
Benavente, Jacinto, 196.
Beni, Paolo, 73.
Bentham, Jeremy, 415.
Benveniste, E., 463, 464.
Bergson, Henri, 117, 171, 221, 351, 415.
Bernardes, Diogo, 145, 146, 147.
Bernini, Giovanni, 280, 289.
Berti, G., 92.
Binni, Walter, 120, 320, 373
Binns, A. L., 16.
Blackmur, R. P., 414.
Blanchot, Maurice, 471.
Blasi, Giorgio de, 275.
Blin, Georges, 236.
Bloomfield, L., 464, 472.
Bocage, Barbosa du, 319, 322, 383.
Boccaccio, Giovanni, 199.
Bocher, Edouard, 112.
Boiardo, Mateo Maria, 325.
Boileau, Nicolás, 41, 125, 148, 149, 278, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 315, 316, 318, 329, 342, 351, 374, 387.
Bolelli, Tristano, 437, 438.
Boléo, Manuel de Paiva, 451.
Bonfantini, Mario, 277.
Bonnet, Henri, 71.
Borgerhoff, E. B. O., 312.
Borgese, Giuseppe A., 342.
Borromini, Francesco, 259.
Bossuat, R., 371.
Bossuet, Jacques B., 118, 351, 361, 362, 363, 387.
Bouhours, Dominique, 124.
Bourget, Paul, 217, 218, 226, 350.
Bousoño, Carlos, 29, 183, 458, 459.
Bouterweck, Friedrich, 327, 329.
Boutroux, Emile, 351.
Bowers, Fredson, 376.
Bowra, C. M., 128.
Branca, Vittore, 261.
Branco, Camilo Castelo, 215, 369.
Brandes, Georg, 30.
Bray, René, 106, 149, 310, 313, 330.
Bremond, Claude, 405.
Bremond, Henri, 77, 266.
Brentano, Clemens, 329, 336.
Breton, André, 39, 69.
Brito, Gomes de, 368.
Brives, Martial de, 295.
Broch, Hermann, 225.
Brody, Jules, 371.
Brombert, Victor, 228.
Bröndal, Vigo, 464.
Brooks, Cleanth, 47, 414, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 430, 433.
Brosses, Charles de, 258.

Browning, Robert, 425.
Bruneau, Charles, 450, 451.
Brunetière, F., 170, 171, 174, 350.
Buffon, 456.
Bujarin, N., 93, 398.
Burckhardt, Jakob, 260, 261.
Burke, Kenneth, 414.
Buslaev, Fedor, 397.
Butler, Philip, 249, 256, 257.
Butor, Michel, 227, 228.
Byron, George G., 118, 329, 333, 334, 337, 362

Cabanas, P., 391.
Cabeen, David C., 371.
Calcaterra, Carlo, 255.
Calderón de la Barca, Pedro, 166, 269, 281, 302, 327.
Caldwell, Erskine, 236, 238, 239.
Calímaco, 44.
Calixto, María Leonor, 204.
Calvino, J., 273.
Camões, Luís de, 25, 35, 275, 335, 383.
Campos, Álvaro de, v. Pessoa, Fernando.
Camus, Albert, 233.
Canabrava, Eurífalo, 27.
Cansinos Asens, R., 206.
Cantimori, Delio, 277.
Caravaggio, 273, 280, 286.
Carducci, G., 261.
Carneiro, Mario de Sá, 27.
Caro, Annibal, 256.
Carvalho, J. G. Herculano de, 115, 457.
Cassagne, Auguste, 53, 56.
Cassirer, Ernst, 70.
Castellet, José María, 240.
Castelvetro, Ludovico, 75, 76, 148, 310.
Castex, P.-G., 243.
Castro, Américo, 201.
Castro, Eugenio de, 49, 57, 58.
Castro, Ferreira de, 208.
Cellini, Benvenuto, 271.
Cennini, 310.
Cerny, Vaclay, 266.
Cervantes, Miguel de, 71, 200, 217, 240, 293, 327, 367.
Cézanne, Paul, 109.
Chamisso, Ad. von, 337.
Chapelain, Jean, 148, 303, 304, 315.
Chaplin, Charlie, 240.
Chapsal, Madelaine, 102.
Char, René, 109.
Charpier, Jacques, 69, 150.
Chassang, A., 202, 217, 235, 243.
Chastel, André, 289.
Chateaubriand, François René de, 28, 63, 72, 118, 119, 128, 197, 232, 337, 346.
Chaucer, Geoffrey, 431.
Chénier, André, 320.
Chernychevsky, N., 92.
Chiari, Alberto, 378.
Chiari, J., 154.
Chizhevskij, 399.
Chomsky, Noem, 477.
Cicerón, 296, 310.
Cintra, Maria Adelaide V., 369.
Cioranescu, A., 265, 292, 293, 372.
Clark, Harry H., 48, 107, 217.
Claudel, Paul, 118.
Coelho, Eduardo Prado, 475.
Coelho, Jacinto de Prado, 14, 34, 36, 319, 323.
Coleridge, Samuel T., 128, 129, 132, 133, 415, 416, 433.
Colletet, Guillaume, 106.
Colomès, Jean, 374.
Comte, Auguste, 348.
Conrart, 304.
Constant, Benjamin, 47, 197, 205, 207, 228, 232.
Cordié, Carlo, 372.
Corneille, Pierre, 75, 118, 170, 293, 351.
Corte, Maurice de, 70.

Coseriu, Eugenio, 26, 40, 436, 472.
Costa, Julio Días da, 370.
Coulet, Henri, 230.
Courtenay, Baudouin de, 397.
Cousin, Victor, 47.
Coutinho, Afrânio, 248, 250, 252, 255, 296, 301, 341.
Covarrubias, Sebastián de, 257.
Crane, R. S., 104.
Crashaw, Richard, 432.
Cremieux, Benjamin, 266.
Crespo, Gonçalves, 184.
Croce, Benedetto, 37, 38, 40, 73, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 255, 256, 271, 309, 345, 351, 352, 413, 437, 438, 439, 442, 448.
Croll, Morris W., 296.
Cunha, José Anastácio da, 322.
Curtius, Ernst Robert, 56, 269, 390, 391.

Daiches, David, 68.
D'Annunzio, Gabriele, 264.
Dante, 118, 173, 327, 335, 440.
Darío, Rubén, 57.
Darvas, Josef, 95.
Darwin, Charles R., 170, 171.
Dédeyan, Charles, 391.
Defoë, Daniel, 217, 228.
Dehennin, Elsa, 266.
Delacroix, Eugène, 390.
Deloffre, Frédéric, 203, 230, 374.
Demócrito, 122, 144.
Derche, R., 391.
Derrida, Jacques, 471.
Descartes, R., 220, 304.
Desmarets, 315.
Desportes, Philippe, 275, 276.
Dewey, John, 109.
Díaz-Plaja, Guillermo, 153.
Dickens, Charles, 205, 211, 212, 218, 234.
Diderot, Denis, 125, 203, 322.
Diego, Gerardo, 153, 266.
Dilthey, Wilhelm, 352, 357.
Dodds, E. R., 121, 122, 300.
Donne, John, 265, 274, 429.
Dostoievski, Fedor, 71, 205, 206, 211, 212.
Doubrovsky, Serge, 364, 471.
Dreher, S., 372.
Drevet, M. L., 372.
Du Bos, Charles, 461.
Dubos, Abbé Jean-Baptiste, 61, 65, 124, 167.
Dudintzev, 97.
Dujardin, Edouard, 228.
Dumas, Alexandre (padre), 207.
Durrell, Lawrence, 225, 226.
Duval, Maurice, 70.

Eco, Umberto, 25, 26, 33.
Ehrenburg, J., 97, 98.
Eichenbaum, Boris, 398, 402, 403, 404, 406.
Eichendorff, Josef von, 337.
Eliot, T. S., 28, 39, 41, 137, 155, 265, 352, 376, 407, 413, 415, 418, 419, 420, 432, 433, 473, 478.
Elisio, Filinto, 322.
Else, G. E., 73.
Eluard, Paul, 85, 87.
Elwert, W. T., 270.
Empson, William, 19, 376, 418, 429, 430.
Engels, Friedrich, 94.
Enkvist, Nils Erik, 451.
Erlich, Victor, 24, 399, 402, 403, 411.
Ermatinger, E., 137, 252.
Ermolaev, H., 94.
Escalígero, 75.
Escarpit, Robert, 13, 252, 484.
Esquilo, 8, 130.
Estacio, 269.
Etiemble, R., 30, 31, 32, 390.
Eurípides, 248, 310.
Evtuchenko, 97.

Falcão, Cristóvão, 375.
Farrel, James T., 432.
Faulkner, Willliam, 225, 226, 227, 236, 238, 239, 240, 377.
Fayolle, Roger, 353, 356, 387.
Fedin, Konstantin, 97.
Feijó, António, 49, 59.
Ferran, André, 388.
Ferreira, António, 145, 146, 147.
Ferreira, José Gomes, 183.
Ferreira, Virgilio, 78.
Ferrero, G. G., 284.
Fichte, J. G., 108, 330, 331.
Ficino, Marsilio, 122, 124.
Fielding, Henry, 212.
Figueiredo, Fidelino de, 37, 254.
Firth, John, 451.
Flaubert, Gustave, 47, 56, 58, 59, 63, 67, 87, 188, 206, 213, 214, 217, 234, 235.
Focillon, Henri, 269.
Fonseca, Martinho da, 368.
Fontanella, Girolamo, 294.
Fontenelle, Bernard de, 117.
Forster, E. M., 209, 210, 214.
Foscolo, Ugo, 345.
Foucault, Michel, 343, 474.
Fouchet, Max-Pol, 116.
Foulché-Delbosc, R., 371.
Fowler, Roger, 15.
Francastel, Pierre, 263, 264, 279.
France, Anatole, 117, 352, 353, 390.
François, Alexis, 324.
Frank, Paul L., 248.
Frattaroli, Renzo, 373.
Freire, Francisco José, 299.
Frenz, H., 390.
Frenzel, E., 391.
Freud, S., 133, 134, 135, 136, 137, 220, 363, 387, 441.
Friedman, Alan, 206.
Friedrich, Carl J., 276.
Friedrich, W. P., 390.
Fromilhague, René, 148.
Frutos Cortés, Eugenio, 27, 281.
Frye, Northrop, 431.
Fubini, Mario, 175, 179, 329.

Gallardo, Bartolomé José, 370.
Gallinaro, B. M., 92.
Galsworthy, John, 213.
Garaudy, Roger, 116.
Garção, Correia, 308, 313, 314.
García Lorca, Federico, 158, 266.
García Morejón, Julio, 285.
García Pérez, Domingo, 369.
García Yebra, V., 147.
Garrett, Almeida, 27, 35, 192, 193, 335, 386, 389.
Gautier, Théophile, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 63, 205.
Gelio, Aulo, 297, 298, 302.
Gendarme de Bevotte, G., 391.
Genette, Gérard, 354, 462, 469, 470.
George, Stefan, 266, 352, 356.
Géricault, Théodore, 60.
Germain, François, 130.
Gessner, Salomon, 324.
Getto, Giovanni, 256, 260.
Gide, André, 64, 65, 118, 155, 354.
Gilbert, Allan H., 143.
Ginestier, Paul, 195, 196.
Giotto, 310.
Girard, René, 209, 462.
Girardin, Marquês de, 326.
Giraud, Jeanne, 372.
Giraudoux, Jean, 195, 196.
Glicksberg, Charles J., 420.
Godel, R., 472.
Goethe, J. W. von, 46, 72, 95, 118, 130, 179, 204, 207, 218, 228, 229, 298, 322, 327, 329, 336.
Gogol, N., 404.
Góis, Damião de, 35.
Goldmann, Lucien, 24, 209, 227, 365, 462, 484.
Goldsmith, Oliver, 202.
Gomberville, 200.

Goncourt, Jules y Edmond, 47, 55, 59, 60.
Góngora, Luis de, 29, 265, 266, 267, 275, 278, 280, 283, 284, 285, 288, 295, 302.
Gonzaga, Tomás António, 322.
Gorky, Máximo, 94, 213, 219.
Görres, J., 329.
Gouhier, Henri, 193.
Goya, F., 390.
Goytisolo, Juan, 194, 238, 239.
Gracián, B., 278, 291, 294, 302.
Granieri, Lino, 71.
Gray, Thomas, 322, 323.
Greco, El, 271, 274.
Gregory, Michael J., 451.
Greimas, A.-J., 405.
Gronsky, 94.
Guarini, Giambattista, 166, 259.
Gudeman, Alfred, 143.
Guerassimov, 97.
Guglielmi, Guido, 102.
Guillén, Jorge, 155, 266.
Guilleragues, 230, 374.
Guiraud, Pierre, 450, 451, 452, 453.
Gundolf, Friedrich, 356.
Gurlit, Cornelius, 261.
Guyard, M.-F., 390.

Haebler, Conrado, 369, 370.
Hamann, J. G., 126.
Hardy, Thomas, 431.
Harvey, 265.
Hathaway, Baxter, 75, 76, 148, 303.
Hatzfeld, Helmut, 248, 256, 274, 275, 278, 281, 291, 320, 454.
Hauser, Arnold, 279.
Haydn, Hiram, 301.
Hazard, Paul, 317.
Hegel, G. W. F., 42, 46, 47, 60, 168, 180, 181, 187, 191, 192, 242, 276.
Heidegger, M., 27, 78, 79, 239, 246.
Heine, H., 329, 389.
Hélder, Herberto, 8, 20.
Hennequin, Emile, 350.
Herculano, Alexandre, 169, 170, 205, 234, 368, 392.
Herder, 127, 338, 343.
Herrera, Fernando de, 275, 276.
Hesíodo, 121.
Heyl, Bernard C., 278, 279.
Hicks, Grandville, 432.
Highet, Gilbert, 166, 224.
Hjelmslev, Louis, 100, 455, 464, 472.
Hocke, Gustav R., 272.
Hoelderling, 246.
Hoffmann, E. T. A., 336.
Hogarth, 125.
Homero, 121, 125, 126, 128, 142, 310, 429.
Horacio, 44, 105, 143, 144, 145, 146, 161, 162, 163, 165, 166, 201, 303, 313, 314, 342, 389.
Hotopf, W. N., 417.
Hough, Graham, 99.
Huet, G., 202.
Hugo, Victor, 30, 56, 59, 169, 170, 205, 214, 234, 236, 237, 311, 314, 346.
Hulme, T. E., 415, 416.
Humboldt, W. von, 40, 438.
Hurtado de Mendoza, D., 374.
Huysmans, J.-K., 47, 53, 54.
Hyman, Stanley Edgar, 364, 416.
Hytier, Jean, 193.

Ilyitchev, 97, 98.
Immerwahr, Raymond, 336.
Ingarden, Roman, 465.
Ireland, G. W., 354.

Jacob, André, 472.
Jacob, Max, 456.
Jakobson, Roman, 15, 100, 101, 178, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 411, 412, 464, 473, 477.
James, Henry, 63, 136, 206, 216, 234.

James, William, 220.
Jammes, Francis, 117.
Jannaco, Carmine, 385.
Jean Paul, 131, 132, 168.
Jenócrates, 310.
Jenofonte, 88.
Jodelle, E., 170.
Johnson, S., 125.
Jones, Ernest, 136.
Jones, S. P., 203.
Jouffroy, Théodore, 47, 129.
Joyce, James, 8, 28, 194, 206, 211, 212, 218, 222, 223, 224, 227, 269.
Jruschev, 96, 97, 98.
Jung, Carl, 137, 138, 139.
Jung, Marc-René, 391.

Kafka, Franz, 71, 72, 207, 212, 225.
Kames; Henry, 106.
Kant, J., 45, 46, 47, 117, 331.
Kasarov, 97.
Kayser, Wolfgang, 169, 175, 178, 207, 208.
Kimball, Fiske, 320.
Kirpotin, 94.
Klapp, Otto, 371.
Klee, 109.
Kleist, Heinrich von, 337.
Klinger, F. M., 127.
Kluge, F., 255.
Köhler, 465.
Krieger, Murray, 416.
Kristeva, Julia, 477, 478.
Kurz, Otto, 254, 257, 261.
Kushner, E., 391.

Lacan, Jacques, 479.
Laclos, Choderlos de, 204, 228, 231.
Lacoste, H. Bouillane de, 31, 380.
Lafayette, Mme. de, 204, 374.
La Fontaine, Jean de, 305, 316, 318, 356.
Laforgue, Jules, 72.
Laforgue, René, 136.
Lamartine, A. de, 108, 207, 337.
La Mesnardière, Jules de, 315.
Langer, Susanne, 70, 432.
Langlois, Pierre, 372.
Lanson, Gustave, 351, 352, 359, 360, 361, 362, 363, 371, 380, 384, 387, 389, 393, 394, 395, 396, 482, 483.
Laufer, Roger, 320.
Lausberg, Heinrich, 73.
Lautréamont, Conde de, 39, 69, 133.
Lefebvre, Henri, 475.
Leibniz, G. W., 117.
Lemaître, Jules, 353.
Lenin. V. I., 92, 94, 95.
Leopardi, Giacomo, 337.
Lepschy, G. C., 463, 473.
Lesage, Alain-René, 228.
Le Senne, René, 117, 118, 228.
Lessing, G. E., 12, 13.
Letourneur, 326.
Lévi-Strauss, Claude, 30, 405, 466, 468, 474, 476.
L'Hermite, Tristan, 284.
Lima, Alceu Amoroso, 52.
Lima, Jorge de, 27, 70, 181, 182.
Linhares, Temístocles, 208.
Lins, Álvaro, 225.
Lipsio, J., 296.
Lisboa, António Maria, 185.
Lisipo, 310.
Lisle, Leconte de, 47, 49, 58.
Livio, Tito, 35.
Lomazzo, 273.
Lombard, A., 391.
Longino, 125.
Lope de Vega, Félix, 166, 440.
Lopes Fernão, 35.
Lopes, Óscar, 385.
Lovejoy, Arthur O., 246, 327, 330.
Lozoya, Marqués de, 269.
Lucas, F. L., 325.
Lucy, Seán, 39.
Lukács, G., 63, 95, 96, 177, 178, 190, 191, 209, 215, 241.

Lunacharskij, A., 398.
Lusitano, Cândido, 167.

Macaulay, T. B., 35.
Machado, Antonio, 27, 153, 182.
Machado, Diogo Barbosa, 343, 368, 369.
Macherey, P., 176, 455.
Macleish, Archibald, 32.
Macpherson, 322, 375.
Macrí, Oreste, 27.
Maggi, Vicenzo, 74, 75.
Magny, Claude-Edmonde, 233.
Maiakowski, V., 398.
Mairet, Jean, 315.
Maistre, Joseph de, 153, 154, 337.
Malatesta, 166.
Malherbe, François de, 148, 276, 304.
Mallarmé, Stéphane, 25, 39, 64, 108, 109, 140, 153, 154, 266, 267, 269, 352, 354, 355, 389, 468.
Malón de Chaide, 275.
Malraux, André, 187, 188.
Mandell, Oscar, 391.
Mann, Thomas, 34, 112, 113, 191, 213, 218, 219.
D. Manuel II, 369.
Manzoni, Alessandro, 337.
Marchione, 259.
Mareuil, André, 372.
Marías, Julián, 252.
Marino, G., 200, 278, 285, 286, 287, 293, 302, 390.
Maritain, Jacques, 70, 157.
Marivaux, Pierre de, 258, 320.
Marlowe, Christopher, 375.
Marmontel, Jean-François, 12.
Marouzeau, Jules, 436.
Marques, F. Costa, 146.
Marques, Oswaldino, 33.
Martín, John Rupert, 264.
Martinet, A., 464, 473.
Martínez Bonati, Félix, 38, 39, 317.
Martins, Oliveira, 35, 36.
Marvell, Andrew, 429.
Marx, Karl, 94, 475.
Mateus, Maria Helena Mira, 451.
Matos, João Xavier de, 319, 322.
Matos, Ricardo Pinto de, 369.
Maulnier, T., 266.
Maupassant, Guy de, 206, 234, 235, 240, 243.
Mauriac, Claude, 220.
Mauriac, François, 188.
Mauron, Charles, 24, 140, 141, 457
Mauzi, R., 321.
Mazzamuto, Pietro, 373.
Mazzoni, Giacopo, 75.
McKeon, Richard, 104, 105.
McLuhan, Marshall, 7.
Melo, D. Francisco Manuel de, 374.
Memmi, Albert, 482, 483.
Menapace Brisca, Lidia, 294.
Mendilow, A., 218.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 241.
Menéndez Pidal, Ramón, 198.
Mérimée, Prosper, 63, 353, 354.
Merleau-Ponty, M., 238.
Meszáros, István, 96.
Meyer-Lübke, W., 440.
Michaud, Guy, 117, 119.
Michelet, Jules, 35.
Migliorini, Bruno, 254.
Miguel Ángel, 273, 310.
Milizia, Francesco, 259.
Milton, John, 333, 431.
Minguet, Philippe, 269, 320.
Minturno, 75, 76.
Miranda, Sá de, 145, 146, 147.
Miró, 109.
Mirollo, James V., 293.
Mockel, Albert, 220.
Mo-Han, Lin, 99.
Moisés, Massaud, 15, 242, 243.
Moles, A., 26.
Molière, 87, 302, 305, 315, 316, 317, 318, 441.
Monfrin, J., 371.

Montaigne, Michel de, 255, 256, 275, 276, 296.
Montano, Rocco, 74, 283.
Monteiro, Adolfo Casais, 115.
Montemayor, Jorge de, 199.
More, Paul Elmer, 419.
Morier, Henri, 118, 119, 454.
Moritz, Karl P., 45.
Mornet, Daniel, 321.
Morrissette, Bruce, 227.
Morujão, Alexandre, 46.
Mozart, W. A., 50, 239.
Mukarovsky, Jan, 399, 411, 464.
Muller, Charles, 452.
Musset, Alfred de, 111, 112, 118, 337.

Namora, Fernando, 190.
Navarra, Margarita de, 199.
Nekrassov, N., 97.
Nerval, Gérard de, 59, 65, 66, 133, 140, 205.
Neto, Joâo Cabral de Melo, 155, 156.
Neves, Álvaro, 368.
Newton, Isaac, 265.
Nicole, P., 303.
Nietzsche, Friedrich, 120, 133, 138, 261, 351, 475.
Noailles, Anne de, 117.
Nobre, António, 64, 392.
Nodier, 243.
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 108, 131, 205, 332, 337.

Obligado, Carlos, 152.
Ogden, C. K., 416.
Oliveira, Alberto de, 58.
O'Neill, Alexandre, 22.
Onimus, Jean, 218, 219, 226.
Opitz, Martin, 357.
O'Regan, M. J., 285.
Ors, Eugenio D', 267, 268, 269.
Orta, García da, 257.
Ortega y Gasset, J., 56, 234, 458.
Osborne, Harold, 103.
Ovidio, 8.

Pagnini, Marcello, 26, 364.
Palau y Dulcet, A., 371.
Palestrina, 261.
Paluzzi, C. Galassi, 281.
Panofsky, Erwin, 273.
Paracelso, 357.
Pareyson, Luigi, 102.
Paribatra, Marsi, 337.
Parker, A. A., 201.
Parmigianino, 271.
Parrington, Vernon Louis, 432.
Pascal, Blaise, 118, 365.
Passos, John Dos, 219, 227, 238, 240.
Pasternak, Boris, 97.
Pater, Walter, 48, 61.
Peeters-Fontainas, J., 371.
Péguy, Charles, 226, 352, 353, 356, 442, 473.
Pepys, S., 325.
Pereira, Carlos de Assis, 37.
Pereira, M.ª Helena da Rocha, 44, 391.
Pernety, A.-J., 258.
Perse, Saint-John, 116.
Pessanha, Camilo, 34, 35, 184.
Pessoa, Fernando, 18, 27, 41, 65, 115, 116, 153, 154, 180, 182, 383, 389, 427.
Peterson, J., 252.
Petrarca, 8, 163.
Petronio, 197.
Peyre, Henri, 252, 300, 306, 389.
Philippe, Ch. L., 442.
Piaget, Jean, 463, 466.
Picard, Raymond, 481.
Piccolomini, 106.
Picon, Gaëtan, 39, 109, 187, 310, 462, 474.
Pimpão, Alvaro Júlio da Costa, 210, 386.

Píndaro, 181.
Pirandello, Luigi, 34.
Pisani, Vittore, 175.
Pizzorusso, Arnaldo, 230.
Place, Georges, 372.
Place, Joseph, 372.
Platón, 67, 68, 87, 88, 89, 90, 91, 104, 105, 121, 122, 134, 159, 160.
Plejanov, G., 92.
Plinio el Viejo, 256.
Plutarco, 105.
Poe, Edgar Alan, 39, 48, 54, 112, 150, 151, 152, 153, 154, 355.
Pohlenz, Max, 73.
Poincaré, Henri, 351.
Pontormo, 271.
Poulet, Georges, 354, 364, 462, 479, 480.
Pound, Ezra, 418.
Poussin, Nicolas, 108, 109, 278.
Pozzi, 259.
Pradal Rodríguez, Gabriel, 266.
Praz, Mario, 324, 334.
Prevost, Antoine-François, 63, 204, 322.
Propp, Vladimir, 404, 405, 468.
Proust, Marcel, 71, 111, 206, 220, 225, 352, 353, 354, 356, 388, 442, 461, 478.
Pulci, 325.
Puppo, Mario, 373.
Pushkin, A., 337, 402.

Queirós, Eça de, 8, 34, 35, 39, 48, 67, 188, 189, 193, 208, 210, 219, 362, 381, 383, 388, 389.
Quevedo, Francisco de, 284, 295.
Quincy, Quatremère de, 259, 260.
Quintiliano, 11.

Rabelais, François, 118, 199, 441, 443.
Racine, Jean, 24, 76, 77, 109, 124, 125, 150, 195, 249, 278, 302, 304, 305, 311, 312, 316, 317, 318, 329, 362, 363, 365, 374, 440.
Radek, Karl, 95.
Rafael, 263, 273, 301, 310.
Raillard, Georges, 227.
Raimondi, Ezio, 272, 294.
Ramalho, Américo da Costa, 16, 391.
Rancoeur, René, 372.
Ransom, John Crowe, 413, 414, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 431.
Rapin, René, 325.
Raymond, Marcel, 264, 276, 277, 479.
Raymond, Michel, 206, 222.
Read, Herbert, 415.
Reis Ricardo, v. Pessoa, Fernando.
Renan, E., 58, 117, 350.
Ribeiro, Aquilino, 208, 216.
Ribeiro, Bernardim, 199, 248, 375.
Ricardo, Cassiano, 22, 26, 33, 186.
Richard, Jean-Pierre, 457, 462, 479.
Richards, I. A., 33, 128, 413, 415, 416, 417, 418, 423.
Richardson, Samuel, 203, 204, 228, 322.
Rickert, Heinrich, 38, 352, 357.
Riegl, Aloïs, 262.
Rieser, Max, 94, 95.
Rimbaud, Arthur, 30, 31, 32, 39, 69, 70, 118, 133, 380, 427.
Rivière, J., 461.
Roaten, Darnell H., 264.
Robbe-Grillet, A., 227.
Robinson, H. C., 47.
Robortello, 75, 303.
Rodenbach, Georges, 214.
Rolli, M., 372.
Romains, Jules, 442.
Roncaglia, Aurelio, 458.
Ronsard, Pierre, 123.
Rosa, Alberto Machado da, 383.
Rossi, Pietro, 37, 38.
Rosso, 271.
Rougeot, 230, 374.
Rousseau, Jean-Jacques, 61, 71, 72,

118, 127, 204, 228, 229, 231, 255, 258, 320, 322, 324, 326, 340, 365.
Rousset, Jean, 230, 231, 235, 277, 285, 286, 288, 289, 295, 364, 471, 479, 480.
Rowland, Daniel B., 272, 274.
Rubens, 263, 278, 280.
Rumeau, A., 374.
Rutland, Lord, 375.
Rymer, Thomas, 325, 327.

Sachs, Nelly, 8.
Saint-Amant, Marc-Antoine de, 288.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 56, 345, 346, 347, 348, 353, 386, 387, 478.
Saint-Léger, Alexis, v. Perse, Saint-John.
Saint-Martin, 340.
Saint-Pierre, Bernardin de, 63, 204, 322, 347.
Sáinz de Robles, F. C., 285, 299.
Saisselin, Rémy, G., 321.
San Pablo, 246.
Sánchez Escribano, F., 264.
Sand, George, 54, 205.
Sannazaro, Jacopo, 199.
Santos, María José de Moura, 451.
Sapir, Edward, 464.
Saraiva, António José, 385.
Sardi, Alessandro, 389.
Sarraute, Nathalie, 212, 225, 227, 240.
Sartre, Jean-Paul, 8, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 102, 462, 471, 475.
Saussure, Ferdinand de, 28, 29, 40, 412, 434, 463, 464, 465, 472, 473.
Saussure, Mme. Necker de, 329.
Sayce, R. A., 277.
Schelling, F. W. J., 46, 47, 68, 129, 330.
Scherer, Jacques, 164, 220, 310, 311.
Schiller, Friedrich, 328, 334.
Schlegel, August Wilhelm, 108, 129, 298, 328, 329, 467.
Schlegel, Friedrich, 168, 298, 327, 332, 335, 336, 338.
Schleicher, August, 438.
Schleiermacher, F., 444.
Schmidt, Albert-Marie, 281.
Scholojov, M., 8, 96.
Schopenhauer, Arthur, 133.
Schultz, Franz, 343.
Schuwer, Camille, 331.
Scott, Walter, 67, 205, 207.
Scrivano, Riccardo, 272.
Scudéry, Mlle. de, 149, 303.
Sebeok, Thomas A., 178.
Sechehaye, A., 464.
Seghers, Pierre, 69, 150.
Segni, Agnolo, 75.
Segrais, 374.
Segre, Cesare, 248.
Sempoux, A., 434.
Semprun, Jorge, 98.
Sénancour, Etienne de, 62, 118.
Senault, Jean François, 374.
Séneca, 126, 274, 296.
Senninger, Ch., 202, 217, 235, 243.
Serís, Homero, 371.
Serov, 97.
Sévigné, Mme. de, 117, 172.
Shaftesbury, A. A. C., 127.
Shakespeare, William, 8, 25, 71, 115, 125, 126, 127, 136, 248, 293, 326, 327, 329, 375, 431.
Shdanov, 98.
Shelley, Percy Bysshe, 108, 129, 337.
Shklovskij, Viktor, 398, 400, 401, 404, 407.
Silva, Cruz e, 307.
Silva, Inocêncio Francisco da, 368, 369.
Simón Díaz, José, 371.
Simone, Franco, 266, 277, 461.
Simónides, 105.
Simonis, Yvan, 475.
Smith, L. P., 324.
Smollett, Tobias, 228.
Soares, Ernesto, 369.
Sócrates, 87, 88.

Sófocles, 71, 134, 314, 433.
Sollers, Philippe, 475.
Soreil, Arsène, 124.
Sorel, G., 415.
Spencer, Herbert, 171.
Spencer, John, 451.
Spengler, Oswald, 265, 276.
Spenser, Edmund, 327.
Spingarn, Joel E., 310, 413.
Spitzer, Leo, 278, 320, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 450, 454, 456, 457, 461, 467.
Staël, Mme. de, 12, 13, 298, 329, 344, 482.
Staiger, Emil, 175, 176, 177.
Stalin, J., 94, 95, 96, 97, 98, 99.
Stallknecht, 390.
Stallman, R. W., 414.
Stanford, W. B., 391.
Starobinski, Jean, 364, 365, 457, 462, 470, 479, 480.
Steinbeck, John, 28, 213, 217, 236, 238, 239.
Stendhal, 8, 28, 63, 66, 208, 209, 211, 212, 217, 218, 228, 232, 236, 329, 337, 353, 354, 389.
Sterne, 389.
Sulzer, 126.
Swedenborg, Emmanuel, 340.
Swinburne, Algernon, 48, 58.
Sypher, Wylie, 272.

Tácito, 274, 296.
Tagliabue, G. M., 282.
Taine, Hippolyte, 52, 347, 348, 350, 482.
Talvart, Hector, 372.
Tapié, Victor L., 277, 279, 304.
Tasso, Torquato, 106, 166, 173, 261, 291, 327, 335.
Tate, Allen, 414, 426, 427.
Tavernier, J.-B., 257.
Teofrasto, 143.
Teognis de Mégara, 44.
Terencio, 310.
Tesauro, Emanuele, 278, 294, 302.
Textor, R., 389.
Teyssèdre, B., 46, 60.
Thibaudet, Albert, 187, 198, 213, 214, 461.
Thieme, Hugo P., 372.
Thomson, 324.
Tieck, Ludwig, 336.
Tintoretto, 259, 274.
Tiraboschi, 12.
Todorov, Tzvetan, 24, 231, 399, 405, 476, 477, 481.
Toffanin, Giuseppe, 74, 75.
Tolstoi, L., 92, 206, 208, 211, 213, 217, 218, 404.
Tomashevskij, Boris, 402, 403.
Torga, Miguel, 8, 383.
Torre, Guillermo de, 93.
Trilling, Lionel, 136.
Trnka, B., 464.
Trotsky, L., 93, 398.
Trousson, R., 333, 390, 391.
Trubetzkoy, N. S., 399, 464, 465.
Tsé-Tung, Mao, 99.
Tuve, Rosemund, 429, 430.
Twining, Thomas, 107.
Tynjanov, J., 409, 410, 411, 412, 477.

Ulivi, Ferruccio, 272.
Ullmann, S., 434.
Urban, W. M., 71.
Urfé, Honoré d', 200.

Valbuena Pratt, Ángel, 201.
Valéry, Paul, 28, 39, 41, 84, 140, 149, 153, 154, 155, 157, 158, 220, 225, 245, 352, 353, 354, 355, 356, 389, 453, 354, 461, 468, 469, 473, 478.
Valéry-Larbaud, 266.
Van Nostrand, Albert, 134.
Van Tieghem, Paul, 321, 390.
Vasari, 273, 310.
Venturi, Franco, 255.

Venturi, Lionello, 255, 263, 264.
Verlaine, Paul, 14, 117.
Verney, Luis António, 35.
Vettori, 75, 76.
Viatte, Auguste, 341.
Vicente, Gil, 35.
Vico, Giambattista, 343, 437, 438.
Vieira, P. António, 35, 36.
Vigny, Alfred de, 56, 118, 337.
Villiers, André, 194.
Vinci, Leonardo da, 136.
Vinogradov, V. V., 407, 408, 409.
Vinokur, G. O., 397.
Virgilio, 125, 147, 292.
Viscardi, Antonio, 44, 45.
Vivas, Eliseo, 110, 111, 417, 419, 422.
Vives, Luis, 256.
Vivier, Robert, 77, 391.
Volpe, Galvano della, 17, 20, 30, 76, 100, 160, 310.
Voltaire, 170, 320, 351, 361, 362, 363, 387.
Vossler, Karl, 38, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 456.
Vosnesenski, A. N., 97.

Wagner, R., 264.
Wagner, R. L., 450.
Warren, Austin, 33, 37, 40, 164, 178, 247, 251, 430, 439, 465.
Warren, R. Penn, 414.
Warton, Joseph, 125.
Warton, Thomas, 327.
Weber, Jean-Paul, 139, 140, 462.
Weinberg, Bernard, 106, 163, 166.
Weinstein, L., 391.
Weisbach, Werner, 280.
Weise, Georg, 272, 273.
Wellek, René, 33, 37, 40, 46, 164, 168, 174, 178, 246, 247, 251, 261, 325, 329, 330, 336, 390, 399, 417, 421, 430, 439, 461, 465, 466, 467.
Wertheimer, 465.
Wheelwright, Philip, 20.
Whitlock, B. W., 301.
Whitman, Walt, 389.
Wiener, Norbert, 25.
Wilde, Oscar, 48, 53, 54, 118.
Wilson, Edmund, 134.
Wimsatt, Jr., William K., 47, 422, 424, 426, 430.
Winckelmann, J. J., 300.
Wind, Edgar, 91.
Winters, Yvor, 413, 414, 425, 426, 427.
Wölfflin, Heinrich, 261, 262, 263, 264, 267, 271.
Woolf, Virginia, 206, 222, 223, 227.
Wordsworth, William, 62, 107, 433.
Würtenberger, Franzsepp, 271, 273.

Young, Edward, 125, 126, 322, 323, 324.

Zabel, Morton D., 424.
Zagone, H. Grace, 391.
Zamora Vicente, A., 201.
Zephir, Jacques J., 71.
Zeuxis, 307.
Zhirmunskij, Viktor, 398.
Zimmerman, E. M., 154.
Zola, Émile, 189, 208, 214, 219, 235.
Zubiri, Xavier, 41.

ÍNDICE GENERAL

		Págs.
PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN		7
PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN		9
I.	El concepto de literatura. La teoría de la literatura	11
II.	Funciones de la literatura	43
III.	La creación poética	103
IV.	Géneros literarios	159
V.	Lírica, narrativa y drama	180
VI.	La novela	197
VII.	La periodización literaria	244
VIII.	El barroco	253
IX.	Clasicismo y neoclasicismo	297
X.	Pre-romanticismo y romanticismo	319
XI.	Los estudios de historia y crítica literarias	342
XII.	La historia literaria	359
XIII.	El formalismo ruso	397

Págs.

XIV. El "new criticism" 413

XV. La estilística 434

XVI. ¿Bajo el signo de Babel? 460

BIBLIOGRAFÍA 487

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS 535